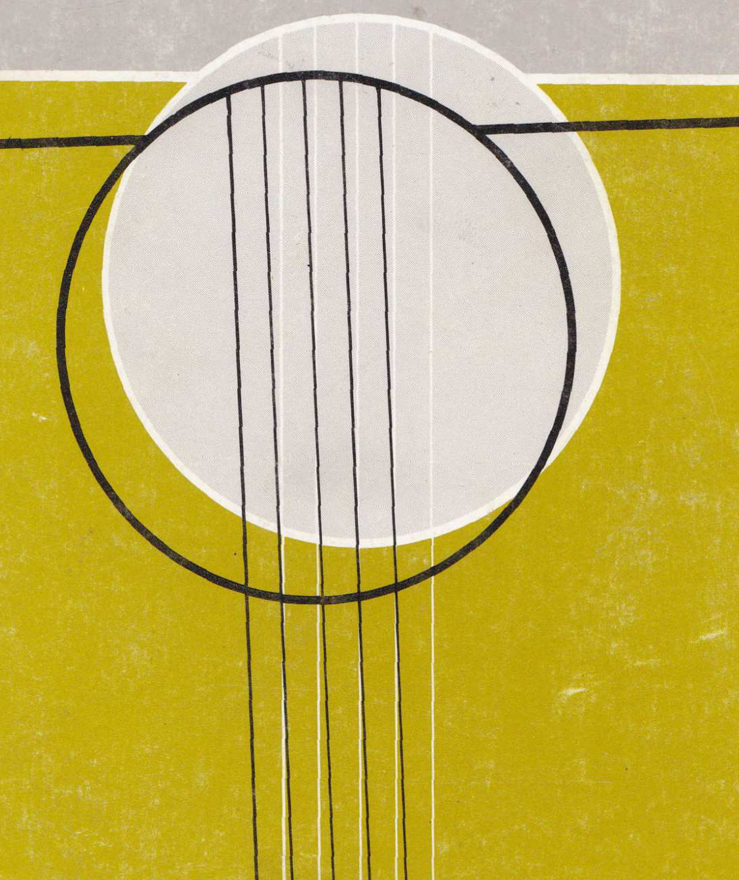
د. عبد الحميد حمام

# معارضة العروض



منشورات وزارة الثقافة
منشورات وزارة الثقافة
١٩٩١
١٩٩١

المملكة الاردنية الهاشمية
المملكة الاردنية الهاشمية
عمان

د. عبد الحميد حمام

# مُعارضة العروض

الطبعة الأولى ١٩٩١م
هاتف ٦٣٦٣٩٢ ص.ب ٦١٤٠
المملكة الأردنية الهاشمية - عمان

طباعة وتنفيذ مطابع الدستور التجارية
عمان - ص.ب ٥٩١ هاتف ٦٦٤١٥٣

صف واخراج
مركز بيضون للكمبيوتر
Beydoun Computer Center
اربد - شارع السينما هاتف ٢٤٦٤٢٤

تصميم الغلاف: الفنان محمود طه

د. عبد الحميد حمام

# معارضة العروض

منشورات وزارة الثقافة
١٩٩١

المملكة الاردنية الهاشمية
عمان

٨١١,٠٠٤٢
عبد عبد الحميد حمام
معارضة العروض / عبد الحميد حمام .ـ
عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩٢ .
( ٢٥٦ ) ص .
ر.أ ( ١٩٩٢/٢/٧٤ ) .
١ . الشعر العربي ـ اوزان أ . العنوان
( تمت الفهرسة بمعرفة المكتبة الوطنية )

في الذكرى المائتين وألف لوفاة

مبدع علم العروض

الخليل بن أحمد الفراهيدي

(٧١٨-٧٩١)

أهدي هذا الكتاب

إلى اياد وجيدا،

لأن العمل بهذا الكتاب قد أخذ قسطاً من اهتمامي وعنايتي بهما.

إلى إخوتي جميعاً، ممثلين بعبد البديع وبديعه

لرعايتهم لي صغيراً، ودعمهم لي كبيراً.

## كلمة شكر

أقدم شكري لوزارة الثقافة والعاملين فيها ممثلين بوزير الثقافة وامينها العام لطباعة هذا الكتاب. كما أقدم شكري وامتناني لكل من الدكتور يوسف بكّار والدكتور عبد الواحد لؤلؤة لمراجعتهما لعدة أبحاث ضُمت لهذا الكتاب والفنان محمود طه لتصميم غلاف الكتاب. وأشكر مركز بيضون للكمبيوتر والعاملين فيه لبذل أقصى جهدهم لإخراج الكتاب وطباعته بأفضل ما يمكن. كما أقدم شكري لمن ساهم بجهد وغفلت عن ذكره.

# بين يدي الكتاب

لقد أثار العنوان «في البنية الايقاعية للشعر العربي» فضولي، فاشتريت الكتاب في عام ١٩٧٧؛ ولكوني موسيقي، تصورت أن للكتاب علاقة جوهرية بالموسيقى، فتصفحته وقرأت مقدمته، ثم نحيته جانباً، لأني لم أجد فيه آنذاك ما يفيدني موسيقيا. ولقد شاءت الظروف أن أسافر لباريس للتحضير لدرجة الماجستير والي أبرايسويث لدرجة الدكتوراة، وشُغِلت عن الكتاب وغيره الى حين.

وأثناء بحثي في الغناء الشعبي الاردني، موضوع أطروحة الدكتوراه، واجهت مشكلة لحن وايقاع الغناء الشعبي البدوي والقروي وعلاقته بوزن الشعر. ولقد اهتديت آنذاك للرأي القائل: ان وزن كلمات الأغاني الشعبية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالوزن الموسيقي واللحن الغنائي، وهذا ما اطلقت عليه اسم "القالب".

عندما عُدت إلى الأردن وعُينت أستاذاً مساعداً في قسم الفنون الجميلة، أتيحت لي الفرصة أن أصادف كمال أبو ديب الأستاذ في قسم اللغة العربية، وقد كنت نسيت أنه كاتب "في البنية الايقاعية للشعر العربي". وبعد حديث وتعارف تطرقنا لكتابه وكان ان قلت له بأني بدأت قراءة كتابه منذ سنين وتركته قبل الإنتهاء من مقدمته. فطلب الي قراءته لعلي استطيع تطوير فكرته، وهذا ما كان. فعكفت على الكتاب أقرؤه، فواجهت غموضاً ناتجاً عن جهلي بمراجعه، فعدت للمراجع أقرؤها واحداً تلو الآخر؛ وبدأت بمحاولات تحليل الشعر باستخدام الكتابة الموسيقية وذلك خلافاً لما يرد في كتاب أبو ديب.

لقد استمر البحث والاستقصاء ما يقرب من ثلاث سنوات، إلى أن غطيت جزءا كبيراً من المراجع، وطورت كتابة الوزن الشعري بالكتابة الموسيقية، فأصدرت بحثين وهما: "علاقة الشعر بالغناء" و "أسس وزن الشعر العربي". ولا بد من التنويه بدور

وقيمة نقاشي وجدالي مع الدكتور كمال أبو ديب، وفي مناسبات مختلفة ومتعددة، اذ لم نكن متفقين في بعض النقاط، وأحسب أن السبب يكمن في بعده عن علوم الموسيقى، وأثناء زيارة شكري عيّاد للأردن، دعاني أبو ديب للقائه في بيته؛ ولم يكن هناك متسع من الوقت ان أبحث مع الدكتور عياد في آرائه التي طرحها في كتابه المهم "موسيقى الشعر العربي"، الا أني وضحت له أفكاري مما دعّاه لأن يقول لأبي ديب: انه يخالفك باستخدامه الوتد المفروق، واني أتوق لمعرفة ما ستكون عليه نتيجة بحثه؛ والبحث في الحقيقة لا يعتمد على الأسباب والأوتاد بصيغتها التقليدية، وانما على المقاطع اللفظية، وقيمتها الموسيقية (أي الزمنية والنبرية)، وعليه فقد طور البحث باتجاه لغوي/موسيقي، أي الى أصل الشعر حيث ارتبط اللفظ والمعنى بالغناء، ولقد كانت العرب لا تقرأ الشعر بل تنشده وتغنّيه.

لقد استمر البحث مدة لا تقل عن ستّ سنوات، حلّلت خلالها مئات الآلاف من أبيات الشعر. وكنت أصل لنتيجة تلو النتيجة، وأضع أسس وزن الشعر العربي لبنه لبنه، الى أن وصل البحث الى صورته الحالية التي لا أدّعي لها الكمال.

لقد أحسست في هذا البحث متعة ساعدتني على الاستمرار به مدّة طويلة نسبياً كما كان للفضول والشغف بمعرفة روابط الشعر الجاهلي بالغناء، تعزيز للقدرة على المتابعة. ولقد كنت أفاجأ أحياناً بحل لأحد المشاكل وأدهش أحياناً أخرى، فتغمرني السعادة.

اني أعتقد بأن النتائج التي توصلت اليها حريّةٌ بأن تنشر وتعمّ، لأنها تقدم حلاً مقنعاً لقضية وزن الشعر العربي. هذا الحل يختصر الصعوبات، ويحدد الزحافات بطريقة مبسطة يمكن تدريسها بسهولة اذا ما حظي الدارس بقسط ضئيل من الثقافة الموسيقية.

كما أنّي أعتبر هذا البحث متمماً ومكملاً لما قام به علماء وأدباء أجلاء في سبيل الكشف عن خفايا الوزن الشعري العربي وتَمَيُّزِه عما سواه، وفي تفسير علم العروض الذي ابتدعه عالم النحو العظيم الخليل بن أحمد الفراهيدي، الذي أقدرّه وأقدّمه على

كل من بحث في هذا المجال. ولقد أطلقت على كتابي اسم "معارضة العروض" من باب الاتيان بمثله، وليس من قبيل المجابهة والمخالفة. لقد عُدت مثله، الى الشعر العربي القديم استنبط منه مباشرة قوانينه وأنظمته.

لقد قدّم البحث معلومات جديدة عن الموسيقى العربية الجاهلية اضافة الى وزن الشعر، من جهة الايقاع واللحن والشكل.

وفي الختام أرجو أن أكون وفقت الى ما فيه خير الشعر والموسيقى والله ولي التوفيق.

د. عبد الحميد حمام
جامعة اليرموك
اربد - الاردن

٢٥/٧/١٩٩١م

# مقـــــدمة

لقد كان للخليل (٧١٨-٧٩١) فضل السبق في ابتكار نظام لوزن الشعر العربي وقوافيه. ولقد كان للعروض الذي ثبّت الخليل أسسَه دور مهم، فيما تلا ظهوره، على تطور الشعر العربي. وتابع عدد من العلماء من بعده عمله وأضافوا اليه[١] وشرحوه، وتبنّى جلُّهم رأيه وخالفه بعضُهم مخالفة يسيره (ابن رشيق ، ١٩٧٢، ج١، ص ١٣٥)[٢]، ولكن نظام الخليل استطاع الاستمرار حتي عصرنا الحالي لما فيه من أصالة بالرغم من الهِنات الكثيرة التي بيّنها بعض العلماء الجدد، وتناولوا العروض بالنقد وتبيان تعقيداته ونواقصه، وأقاموا الأدلة على وهنه، كما حاول بعضهم ايجاد بديل لنظامه (أبو ديب، ١٩٧٤). ولكنني لا أجد أيّا من هذه المحاولات قد وُفّقت الى بديل مقنع، لأن اكثر هذه الدراسات اعتمدت المقاطع اللفظية بشكل خاص في بنيتها، وهو نفس اللّبس الذي قد يكون الخليل وقع فيه منذ ألف ونيف من السنين. ولكن بما

(١) أضاف الأخفش مثلا البحر السادس عشر (الخبب، أو المتدارك).

(٢) يقول ابن رشيق (العمدة: ج ١، ص ١٣٥): "ثم ألف الناس بعده (أي الخليل)، واختلفوا على مقادير استنباطاتهم، حتى وصل الأمر الى أبي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، فبين الأشياء وأوضحها في اختصار، والى مذهبه يذهب حذاق اهل الوقت، وأرباب الصناعة. فأول ما خالف فيه أن جعل الخليل الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية: منها اثنان خماسيان، وهما فعولن، فاعلن، وستة سباعية وهي مفاعيلن، وفاعلاتن، ومستفعلن، ومفاعلتن، ومتفاعلن، ومفعولات، فنقض منها جزء مفعولات، وأقام الدليل على أنه منقول من "مستفع لن" مفروق الوتد، أي: مقدم النون على اللام، لأنه زعم (أنه) لو كان جزءاً صحيحاً لتركب من مفرده بحر كما تركب من سائر الأجزاء".

أننا لم نستق معلوماتنا عن العروض من كتابات الخليل مباشرة، بل عن طريق خلفه وشرّاحه، فلا يمكننا اتهامه مباشرة بقصور العروض، بل خلفائه الذين قد يكون الأمر التبس عليهم. والسبب في هذا الاعتقاد ما للخليل من صفات تؤهله لأن يأتي بتحليل أوزان الشعر على نمط مختلف عما وصلنا، فهو كما يقول فارمر (Farmer): "العالم الموسيقي العظيم الوحيد في عصره".... ثم يتابع "وقد نشر أبحاثه في كتابين-كتاب النغم، وكتاب الايقاع" (فارمر، ١٩٥٦، ١٢٦) (ابن النديم، ١٩٧١، ص ٤٨ )، (ابن خلكان، ١٩٦٩، ج٢، ص٢٤٤ -٢٤٨). ويقول فيه ابن خلكان: "وله معرفة بالايقاع والنغم، وتلك المعرفة أحدثت له علم العروض، فانهما متقاربان في المأخذ". ويجب أن لا يغرب عن بالنا أن الموسيقى في عصر الخليل لم تكن من التقدم كما هي عليه الآن، ولم تكن هناك وسيلة لتسجيل اللحن والوزن كتابة كما نفعل اليوم، ولعل عدم وضوح العروض يكمن في ذلك، بحيث اكتفى الخليل في توضيح مُبتَكَره بالتفعيلات وما يتبع ذلك من أوتاد وأسباب. واتجه نحو المقاطع اللفظية يستعين بها في شرح استنباطاته: وجهِل خلَفُه قصده فتاهوا في غياهب الزحافات والعلل. ثم ان مسألة ابتكار الوتد المفروق وما نتج عنه من استحداث مستفع لن، وفاع لاتن، ومفعولات، تعطينا المفتاح الى معرفة احساس الخليل الموسيقي الذي أشعرَه بوجود خلل في نظامه، ولم تكن هناك ثمة طريقة أخرى لتلافيه الا بالوتد المفروق. وفي اعتقادي أن هذا الابتكار جوهري وأساسي لوزن الشعر العربي، وذلك بخلاف آراء بعض البحّاثة العرب ( ابن رشيق، ج ١، ص ١٣٥)، (أبو ديب، ١٩٧٤، ص ٤٥٤، ص ٤٥٩، ص ٤١٧). واني أعتقد بأن لحسّ الخليل بالايقاع الموسيقي دور مهم في ابتكاره لعلم العروض ولعله -اي الخليل- قد ضمّن تفعيلاته الايقاعَ الذي أحسّه في شعر العرب، فأتت التفعيلات دالّة على الكمّ والنبر الموسيقي في الشعر، بالرغم من عدم وضوحه، ولذلك وجب استنباطه من الشعر نفسه. وفي البحث عن وزن الشعر ينبغي ألا ننزلق بالاعتماد على التفعيلات كما فعل فايل (Weil)وزلّ عن الحقيقة. وبالرغم ممّا

للعروض من مكانة تاريخية الا ان النفس ترغب عنه لما فيه من تعقيدات واحتيال في تفسير الظواهر الايقاعية من زحاف وعلل، هذا عدا ضبابية الوزن الشعري الناتج عن استخدام التفعيلات وعدم وضوحه.

انطلقَ الباحثون العرب في معالجتهم للوزن الشعري العربي من منطلقات ثلاث. منهم من اعتبر المقاطع اللغوية أساسا، من حيث قصرها وطولها، وشدتها ونبرها، وارتفاعها وانخفاضها -أي حسب طبقتها الصوتية- من أمثال: ابراهيم أنيس (أنيس، ١٩٦٥)، وكمال أبو ديب (أبو ديب، ١٩٧٤، وكذلك ١٩٨٤)، وشكري عيّاد (عياد، ١٩٧٨)، وغيرهم. ومنهم من حاول تفسير الوزن باستخدام الأرقام والأعداد مثل: محمد طارق الكاتب (الكاتب، ١٩٧١)، وأحمد مستجير (مستجير، ١٩٨٠). واستخدم آخرون بعض العناصر الموسيقية في البحث مثل محمد العياشي (العياشي، ١٩٧٦).

وقد استطاع هؤلاء أن يجلوا كثيرا من مشاكل وزن الشعر العربي؛ وتحدّث جلهم عن أثر الموسيقى في تكوّن الاوزان الشعرية الا أن قصورهم في استيعاب وفي استخدام هذه العلاقة، أدى الى عدم الاستفادة منها في الوصول الى حقيقة الأوزان الشعرية العربية. اذ لا يمكن تحديد الكّم من خلال المقاطع اللفظية وحدها بشكل يتيح التوصل لنظرية كميّة، كما لا يمكن الاعتماد على ترتيبها من قصيرة وطويلة، في اكتشاف النبر الضروري للوزن الشعري، وذلك لكثرة الزحافات التي تعتري الشعر العربي. ومن أهمّ الدراسات التي استطاعت أن تكتنه مشكلات الوزن الشعري العربي وحللت بموضوعية الآراء المختلفة في هذا الموضوع، دراستا شكري عياد وكمال أبو ديب، لولا أنهما استبعدا الايقاع الموسيقي ولم يعطياه أية أهمية بالرغم من اعتقادهما بالعلاقة الوشيجة بينهما (عياد،١٩٧٨،ص، ٤٤. وأبو ديب، ١٩٧٤، ص ١٩٦ -١٩٩، وص ٢٣٠ -٢٣٦).

وانني، في هذا البحث بصدد نتاج اعتمد في اساسه على العلاقة بين الشعر والموسيقى محاولاً ان أتحاشى التأثر بنظرية الخليل وغيره ممّن تلاه في استقصاء العلاقة بين الشعر والموسيقى. ولذلك اعتمدت بالدرجة الأولى على علاقة الشعر التاريخية بالغناء؛ وعلى ما استوحيته من علاقة الشعر بالغناء الشعبي المتوارث، الذي أعتقد بأنه لا يزال يحمل هذه العلاقة، وأخصّ بالذكر الغناء البدوي الذي لم يبالغ في التأثر بالنظريات الموسيقية التي خضعت لها الموسيقى العربية بعد الاسلام. ومسألة أخرى وهي أن الكمّ الذي يعتمد المقاطع الكلامية، أي المزدوجة: طويل/قصير، أو متحرك/ساكن، لم تؤدّ الى نتيجة مقنعة، لأن ما يعتري هذا الشعر من زحافات ليس له كبير علاقة باللغة بل بالموسيقى والغناء. ولم يأتي هذا التقرير الاّ اعتمادا على نتائج هذا البحث، ولم أثبته في هذا الموضع كفكرة مسبقة اعتمد عليها البحث. وكذلك لا يمكن للنبر اللغوي أن يؤدي الى وضع نظرية نهائية للوزن الشعري[1] ولتعليل ذلك أورد المثل التالي من شعر الحطيئة:

وطاوي ثلاث عاصب البطن مُرمِلٍ    ببيداء لم يَعرِف بها ساكِنٌ رسْما

فلو استعملنا الرموز المتعارف عليها لتمييز المقطع الطويل عن القصير (-)، (ب)، واشارة النبر (<) لوجدنا:

م١-

< < < ' < < < < < <

وطا وي ث لا ثن عا ص بل بط ن مر م لِن ب بي دا ء لم يع رف ب ها سا ك نن رس ما

ب -- ب --- ب --- ب - ب - ب -- ب --- ب -- ب ---

(١) يفرق كمال أبو ديب بين النبر الشعري، والنبر اللغوي، والنبر التعبيري، وأقره في هذا التفصيل.

نجد ان موضع النبر اللغوي في الشطرين-وهو النبر الذي نحسه في الكلمات، وليس كالنبر الشعري الذي يتطلبه الوزن الشعري-غير متناسق وغير متناظر لا موقعاً ولا عدداً. وأما محاولة اكتناه النبر الشعري من خلال تحليل يعتمد على توالي المتحرك والساكن، فقد وصلت الى عدم الاستقرار الى رأى نهائي يُركن اليه. ولقد أدى ذلك عند كمال ابو ديب (أبو ديب، ١٩٧٤، ص ٤٥٠، ٥٠٤-٥١٢) الى الاعتقاد بأن العرب كانت تمزج الأوازن في القصيدة الواحدة[١].

أمّا من اتبع الأرقام وحسابها في معرفة الأوزان، فلسوف يقع في نفس مزالق نظرية الكّم التي تعتمد على عدد المتحركات والسواكن وتواليها في الشعر. فما الأر قام الا تجريدا للمقاطع اللفظية. ولذلك فان هذه الطريقة بعيدة عن الواقع الشعري، وواضعة أوزانه في أرقام مفيدة فقط في معرفة البحر وبطريقة يتسرب اليها اللبس بسهولة. وما هي في واقع الأمر الا محاولة لتبسيط نظام الخليل نفسه وليس لوصف الشعر بطريقة رقمية[٢].

بالرغم من الجهود التي بذلها باحثون أجلاء، من عرب وأجانب، في محاولة جلاء حقيقة الوزن الشعري بالطريقتين المشار اليهما أعلاه، الا انها لم تؤد الى نتيجة مقنعة (عياد، ١٩٧٨، ص ٦-٧)، حتى لهؤلاء الباحثين أنفسهم. ولا أريد أن أصف هذا البحث بالكمال، ولكنه سيفتح الطريق الى اسلوب جديد في معالجة هذه القضية، بواسطة التركيز على العلاقة الأزلية بين الموسيقى والشعر. وسيكون هذا البحث اضافة للجهود المبذولة في البحث عن حقيقة الوزن الشعري العربي، وأرجو أن تكون ذات

---

(١) يقول أبو ديب أن الخليل "وجد في القصيدة الواحدة أنماطا ايقاعية مختلفة لكنه نسبها الى صورة مثالية واحدة مطلقة" (أبو ديب، ١٩٧٤، ص ٤٥٠).

(٢) يقول أحمد مستجير: "وبين يديك الآن محاولتي في وصف بحور الشعر في شكل أدلة رقمية"، "ألا تعتمد موسيقى الشعر على انتظام حروف متحركة وحروف ساكنة في تتالٍ معين، لا بد وأن يرتبط بالمتواليات الرياضية".

فائدة جذرية. وسيكون هذا البحث مقتصرا على الشعر القديم الذي يمكن أن نعتبره أصل وأساس التطور الشعري الموسيقي فيما بعد، وهو الشعر الذي يمكن ان نعتمد أصوله لكونها منبثقة من تجربة اللغة العربية الموزونة الجاهلية، والمتبعة لخصائص اللغة العربية الأصيلة.

أنتقل الى ثلاث محاولات أُخَر للافصاح عن هوية الوزن الشعري بطريقة موسيقية، في التـعرف على الوزن، وهي محـاولات كل من: ســتانيسلاس غيارد (S. Guyard)، ومحمد العياشي، والأب الفرنسيسي. والمأخذ الرئيسي على عملهم، كونهم لم يستقوا أوزانهم الشعرية من الشعر نفسه، ولكنهم أقحموها عليه وفرضوا أفكارا مسبقة عليه. فغيارد يفرض الوزن الموسيقي الرباعي ($\frac{4}{4}$) على بحور الشعر كلها اعتقاداً منه بأن الوزن الرباعي يوافق سير الإبل وطبيعة الحياة في البادية (غيارد، ص ٦٢)، ولذلك اضطر لاطالة زمن بعض المقاطع اللفظية بشكل يتعارض مع تحليلاته المبدئية. فنجد "فعولن" تأخذ الزمن او الوزن (♪♩ ♩) حيث يقع النبر على (عو) و(لن) (غيارد، ص ٤٦، و ص ٥٦، و ص ٦٢-٦٦)، وهذا يتعارض كميا وكيفيا (زمنا ونبرا) مع حقيقة (فعولن) كجزء من أحد البحور الشعرية العربية. ونقطة أخرى ذات أهمية جذرية في رفض نظرية غيارد وهي محاولته دراسة الأوزان بالرجوع الى تفعيلات الخليل أو من تلاه، ولم يعد الى الشعر الا بما يفي واثبات نظريته. وهكذا اصبح المقطع الكلامي عرضة للتغير بما يتناسب والزمن الموسيقى المفروض مسبقاً من قبل غيارد. فان "فعولن" عنده لا تتكون من (ف + عو + لن) بل من (ف + عوو + لن)، والأمثلة على ذلك كثيرة. وهو لم يوفّق بين اللفظ والموسيقى بل أراد تحويل اللفظ-إلى مدد موسيقية فوقع باللبس كمن اعتمد على المقاطع اللفظية واضطر بذلك لتحويرها حتى تتناسق مع وزنه المفروض مسبقاً. ولكن مما لا شك فيه ان غيارد تنبه للعلاقة بين الشعر والموسيقى واستخدم الكتابة الموسيقية في وصف الأوزان الشعرية، وتعد محاولته الأولى من نوعها في تحديد قيمة النبر الشعري واختلافه عن النبر اللغوي

وان الأول منهما هو الأساس في معرفة وزن الشعر العربي[١]. وتبعاً لذلك أدرك أن الأشعار العربية تبدأ بمزدوجة نبرية (منبور-غير منبور) (غيارد، ص ٦٠). وتنبه غيارد ايضاً لعلاقة الكم بالنبر[٢]، وكان لذلك أهمية في تطور نظريته لولا التباس الأمر عليه عند التطبيق العملي لهذه الفكرة.

أما العياشي فاعتمد فكرة المزدوجة الكمية (ممدود-مقصور) (العياشي، ص ١٤٦-١٥٠) واستعاض عن النبر بالوزن أي بالثقل والخفّة، وأعطى المقطع اللفظي الثقيل ضعف زمن الخفيف (♩ = ٢♪)، ولكنه لا يلبث أن يكتشف بأن المزدوجة الكمية غير كافية، فيبدأ بايجاد تسهيلات لا تعتمد على قاعدة ثابتة ومنها: مبدأ التعويض (العياشي، ص ١٤٦-١٥٠، ١٦٣-١٦٧) وفيه يمكن للمدود أن يتحول الى مقصورين (♩ = ٢♪)، وان كان يحلو له أن يكتب المدود كما يلي (♪ 𝄾) أي بشكل مقصور وسكتة تساوية، وليس في ذلك ضير ما دمنا ندرك القصد، ومثل هذا التسهيل لا يتعارض والحقيقة الزمنية الشعرية والموسيقية. ثم يسوّغ تحول ممدود يتلوه

(١) يورد غيارد أحد أشطر الحماسة: "اذا لقامَ بِنَصري مَعْشرٌ خُشُنٌ" والشطرة حسب الوزن الشعري ذات كلمات مصطنعة لها وزن خاص بحسب مفهوم غيّارد، بحيث تأخذ نبرا مغايرا لنبر الكلمات الأصلية. وعليه فانها تأخذ نبر التفعيلات التالية: متفعلن، فعِلن، مستفعلن، فعِلن؛ وذلك حسب وزن الكلمات المصطنعة التالية: إذنَلقا، مَبِنَصْ، ريمعشرن، خشنن. وهو هنا يفصل الكلمات حسب التفاعيل التي وصف نشوءها بما يلي: "وسكوتهم [أي العروضيون] عن ذكر الايقاع والكم والنبر، يعني أنهم جهلوها تماما، ولكنهم عرفوا أن للكلمة قياسا ووزنا، لأ علم القافية [الشعر] والموسيقا علمان متوازيان ومتقاربان ولأن ايقاع الكلمة بالنسبة لهم شيء لا يمكن اكتناهه، ولكنه جزء متين يكمن في الكلمة ولا ينفصل عنها، اكتفوا لذلك بكتابة شكل الكلمة، اعتقادا منهم بأنهم أثبتوا بذلك ايقاعها "(ص ١٠٣). وهو لذلك يعتقد بعكس كمال أبو ديب بأن التفعيلات تحمل الوزن الحقيقي للشعر (أبو ديب، ١٩٧٤، ص ٤٠١). ومن المؤكد أن فايل تأثر بشكل ملحوظ بآراء غيارد.

(٢) يقول غيارد (ص ٨٩): "ان الذي يميز المنبور عن غيره يكمن في الكثافة (Ictus) في اللفظ وفي مدة الصوت المتناسبة مع النبر. وهذا صحيح، الا أن النبر قد يأتي على المقطع القصير أحيانا كما سنرى لاحقا.

مقصور الى زمن مقصور منقوط يتلوه نصف مقصور، أى (♪ ✓ ♪ = ♪. ♪ ♬)، ولا يصح هذا عنده الا في بداية الوزن، وهذا يعني اعطاء المقصور زمنين متباينين وذلك دون تعليل مقبول اذ لا يمكن لواحد ونصف ان تساوي الواحد. ثم يأتي مبدأ الاسكات، كي يسمح لتعديل الوزن (الضرب، أي الايقاع الموسيقي) واتمامه، دون اثبات تاريخي يدل على صحة ادعائه (العياشي، ص ١٦٧-١٧١). ولكنه الى جانب هذه الهنات قد حاول بجد ان يستقصي المشاكل الوزنية وعلاقتها بالموسيقى ولكن هذا الجهد لم يؤد الا الى متاهة لم تصل الى نتيجة. وهو، أي العياشي، لم يفلح في اخضاع المعلومات التي ساقها في كتابه لتخدم الغرض بقدر ما أخضع الشعر لها. ومن الأفكار المسبقة التي أقحمها، فكرة الايقاعات الموسيقية الشرقية وفرضها بشكل غير واع؛ والايقاعات التي يوردها حديثة العهد، اذا ما قورنت بالشعر (العياشي، ص ٢٠٢)"[١]. وهكذا أتت طريقته بأوزان متعددة تداخلها تعقيدات ليست أقل من تلك التي تعتري عروض الخليل.

أما الأب الفرنسيسي فاستخدم المزدوجة طويل قصير (♩ ، ♪)، ولكنه في الواقع لم يطبقها وانما قسر الوزن ليضعه في أوزان تتكون من المقياس الثلاثي ($\frac{3}{4}$ او $\frac{3}{8}$) وذلك دون تحليل أو تفسير.

بعد هذا العرض المختصر لمجالات البحث في هذا الموضوع واتجاهاتها، رأينا عدم كفايتها في الوصول الى حل جذري لمشكلة الوزن الشعري. وان ما سيطرح في هذا الكتاب، عبارة عن جهد يهدف الى الكشف عن موقع الموسيقى في جلاء بنية الوزن الشعري، وما يمكن استنباطه بما يخدم البحث الايقاعي الموسيقي أيضاً.

(١) يعتقد العياشي أن العرب الجاهلين استخدموا وزن "الأقصاق" واستقوه من وزن الشعر، وهو بذلك ينفي حداثة هذا الضرب الموسيقي. وهذا الاعتقاد بعيد عن الحقائق التاريخية؛ فان هذا الوزن يعود الى عصور اسلامية متأخرة ولعله من نتاج العصر العثماني.

# الفصل الأول

# سرد المعلومات، وسبر الكلمات

## مدخل موسيقي

تتكوّن الأغاني العربية بصورة خاصة من اللحن والايقاع. ويحدد الايقاع الموسيقي ناحيتين رئيستين وهما المدة الزمنية لكل صوت، ومواقع النبر في الأصوات المختلفة[1]، ولذلك فانّ للايقاع وظيفة تنظيمية في الأغنية أو القطعة الموسيقية الآلية. ولتحديد الزمن لابدّ من وحدة للقياس، واتُّفِقَ على أن تكون السوداء ( ) وحدة للقياس. ثم وُضعت رموز أخرى لمضاعفاتها ولأجزائها كما وضعت أشارات للسكوت تساويها. ومن الرموز التي ينبغي لمتابع هذا الكتاب أن يعرفها: البيضاء ( ) ومدتها تساوي ضعف مدة السوداء، وذات السّنّ ( ) وتساوي نصف زمن الوحدة الزمنية أي نصف السوداء. ومن اشارات السكوت يُحتاج لمعرفة سكتة السوداء وتساوي الوحدة الزمنية( )، وسكتة ذات السّنّ وتساوي نصف زمن السوداء( ). والمقاطع الكلامية كالأصوات ذات مدد زمنية متفاوتة، وقد ترد في انتظام ايقاعي، وقد تأتي بشكل عشوائي. ويستحسن التنويه هنا بأن الشعر يأتي ضمن المنتظم من الكلام، والنثر ضمن العشوائي من حيث الوزن.

أمّا زمن الوحدة في الموسيقى فيتحدد من خلال السرعة (Tempo)، فلو حُدِّدت الوحدة مثلاً بنصف ثانية، واعتبرت السرعة متوسطة (Moderato)، لكانت السرعة بطيئة لو حُددت الوحدة بثانية كاملة، وسريعة لو كان زمنها ربع ثانية. ولو افترضنا

---

(١) ان لكلمة "ايقاع" في الموسيقى دلالة تختلف عنها في الأدب، وهي تقتصر على معالجة المدة الزمنية والنبر؛ أما ارتفاع الطبقة وانخفاضها، والاعادات، والتعبير فتتبع لعناصر أخرى مثل: اللحن، والطبقة، والشكل البنائي.

الوحدة ( السوداء ♩) نصف ثانية لكانت البيضاء (𝅗𝅥) تساوي ثانية كاملة، ولساوَتْ ذات السّنّ ربع الثانية. وتجدر معرفة الرمز المنقوط، فإن أيّا من الرموز السابقة الذكر تزداد بمقدار نصف زمنها إذا وضعت النقطة بجانبها، فالسوداء المنقوطة تساوي وحدة ونصف، بينما تساوي البيضاء المنقوطة ثلاث وحدات زمنية؛ وينطبق المفهوم نفسه على رموز السكوت (𝅗𝅥· ، ♩· ، ٠𝄽).

وأما النبر فعلى شِدّتين أساسيتين: نبر قوي ونبر متوسط، أو الخلو من النبر؛ ويتحدد ذلك في الموسيقى بواسطة المقاييس التي تقسّم اللحن والمدد الزمنية الى حقول (خانات) يتساوي عدد الوحدات الزمنية فيها، ويتناظر موقع النبّر. وهناك ثلاثة مقاييس بسيطة وهي: المقياس الثنائي ( $\frac{2}{4}$ ) ويحدد زمن وحدتين في كل حقل أو ما يساويهما، ويكون النبر على الصوت الأول في الحقل. والمقياس الثلاثي ( $\frac{3}{4}$ ) ويحدد مدة ثلاث وحدات زمنية في الحقل او ما يساويها، ويكون النبر على الصوت الأول في الحقل ثم يتدرّج الصوتان الآخران بالضّعف. المقياس الرباعي ( $\frac{4}{4}$ ) يحدد أربعة وحدات زمنية في الحقل أو ما يساويها، ويكون النبر القوي على الصوت الأول في الحقل، ويكون هناك نبر متوسط على الوحدة الزمنية الثالثة.

أما اللحن فعبارة عن توالي عدد من الأصوات المختلفة التواتر في اتساق نغمي، وللّحن بداية ونهاية، والنهاية مهمّة بشكل خاص لاستقرارها، وأهميتها تنبثق من قدرتها على اقناع المستمع بانتهاء اللحن، ولذلك توطدت علاقتها بالقافية. وللحن شكل بنائي (Form) يرتبط عضوياً بالشِّعرِ الملحّن. ولقد تطورت عبر العصور طريقة للكتابة الموسيقية تجمع الوزن واللحن معاً. وأعتقد ان لابد للقارىء من أن يتعرف على الكتابة الموسيقية حتى يتسنّى له فهم أفضل لما سيرد لاحقاً، وبالخصوص ما يتعلق بالأغاني الشعبية والتقليدية المكتوبة باللغة الموسيقية.

اضافة الى ما مضى نشير الى أن العرب ابّان عصور نهضتها عرفت الى جانب الموازين البسيطة، موازين مركبة، ولعلّها عرفتها في الجاهلية أيضاً. ولقد أطلق عليها مصطلح "الضّرب" أو "الدور" (الأرموي، ١٩٧٥، ص ٩٥). والوزن المركب يتكوّن من مقياسين بسيطين أو أكثر.

عطفاً على ما أشرت اليه من علاقة القافية باللحن، فلقد اعتقد العرب بنظرية التأثير، والتكامل الكوني، وعلاقة أحداث الأرض بأحداث السماء. وهي معتقدات قديمة تعود للعصر البابلي والكلداني، ولكنها عادت للازدهار في عصر الكندي (الكندي، ١٩٧٥) وما تلاه. فعدا علاقة الألحان بالكواكب والروائح والمذاق والطبائع البشرية والأحوال النفسية، كان لها علاقة بالقوافي. فكل مقام موسيقي يتناسق وينسجم مع أحرف معينة فقط من القوافي (القادري الرفاعي، ١٩٦٤، ص ١٦-٢١). وحدد هذا المبدأ قوافي الأشعار بما يتناسب والمقامات المستخدمة في الغناء في العصور الاسلامية وخصوصاً المتأخرة منها.

وهكذا نأتي الى نهاية هذه النبذة الموسيقية، ولسوف نعرض لبعض المصطلحات أو الأمور الموسيقية مستقبلاً اذا لزم الأمر.

### قائمة بالاشارات الموسيقية الضرورية

(𝅗𝅥) البيضاء، وتساوي وحدتين زمنيتين، وتقابلها سكتة (▬) البيضاء.

(♩) السوداء، وتساوي وحدة زمنية واحدة، وتقابلها سكتة السوداء (𝄽).

(♪) ذات السّنّ، وتساوي نصف وحدة زمنية، وتقابلها سكتة ذات السّنّ (𝄾).

($\frac{2}{4}$) المقياس الثنائي، ويحتوي حقلُه (خانتة) على وحدتين زمنيتين او ما يساويهما (♩ ♩) ، وتكون الأولى منهما منبوره نبراً متوسطاً.

( $\frac{3}{4}$ ) المقياس الثلاثي، ويحتوي حقله (خانته) على ثلاث وحدات زمنية أو ما يساويها ( ♩ ♪ ♩ )، وتكون الأولى منها منبورة.

( $\frac{4}{4}$ ) المقياس الرباعي، ويحتوي حقله (خانتة) على أربع وحدات زمنية او ما يساويها ( ♩ ♪ ♩ ♩ )، الأولى منها ذات نبر قوي، والثالثة ذات نبر متوسط.

**مدخل في وزن اللغة العربية**

اعتمد أكثر الكميين على المزدوجة التي تعتبر مدة الممدود ضعف مدة المقصور؛ فبعد مناقشة "سعيد بحيري" لأقوال اللغويين في هذا الموضوع، يصل الى النتيجة التالية:

"والحق أن الدراسة لا تحتاج الى كثرة التفريعات والمصطلحات، فيمكن تقسيم المقاطع أساساً الى نوعين الأول قصير (ويعبر عنه بالرمز ب) ومقطع طويل، ويدخل فيه المنغلق (ويعبر عنه بالرمز ــ) (بحيري، ١٩٨٦، ص ١٩١).

وهو محق فيما ذهب اليه، مع شيء من التحفظ لما يتعلق بالوزن الموسيقي الذي كان له، ولا ريب، أهمية خاصة في تكوين وزن الشعر. ومن هذا المنطلق اللغوي أود القيام بالتجربة التالية، وهي تقطيع نصّين نثريين لنتعرف على الامكانات التي توفرها اللغة العربية للشاعر. ولهذا الغرض أخذت النصين التاليين، دون انتقاء مقصود النتائج، وهما:

١- نص من مقدمة ابن خلدون (١٩٧٨، ص ٣)، اذ يقول:

"الحمد لله الذي له العزة والجبروت، وبيده الملك والملكوت، وله الأسماء الحسنى والنعوت، العالم فلا يغرب عنه ما تظهره النجوى أو يخفيه السكوت، القادر فلا يعجزه شيء في السموات والأرض ولا يفوت، أنشَأنا من الأرض نَسَمَا، واستعمرنا فيها أجيالاً وأمما ويسَّر لنا منها أرزاقاً وقِسَما، تكنفنا الأرحام

والبيوت، ويكفلنا الرزق والقوت، وتبلينا الأيام والوقوت، وتَعْتَورِنَا الآجال التي خُطّ علينا كتابها الموقوت وله البقاء والثبوت، وهو الحي الذي لا يموت، والصلاة والسلام على سيدنا ومولانا محمد النبي العربي...".

نجد ان مجموع المقاطع اللفظية القصيرة قد بلغ ستة وتسعين (٩٦) مقطعاً، وعدد الممدودات بلغ مئة وتسعة وعشرين مقطعاً (١٢٩). وهي موزعة كما يلي:

| | |
|---|---|
| - أربعة متحركات متوالية (ب ب ب ب) | ١ |
| - ثلاثة متحركات متوالية (ب ب ب) | ٨ |
| - متحركين متواليين (ب ب) | ١٧ |
| - متحرك بين ممدودين (ب) | ٣٤ |
| - سبعة ممدودات متوالية | ٢ |
| - ستة ممدودات متواليه | ٢ |
| - خمسة ممدودات متواليه | ١ |
| - اربعة ممدودات متواليه | ١ |
| - ثلاثة ممدودات متواليه | ٩ |
| - ممدودات متواليان | ١٩ |
| - ممدود بين متحركين | ٢٩ |

ونجد تقطية فيما يلي:

- - ب - - - ب - ب - - ب ب - ب ب -ْ ، ب ب ب ب - - ب - ب ب -ْ ، ب
ب - - - - - - - ب -ْ ، - - ب ب ب - - ب ب - ب - - ب - ب ب - - - - -
- - ب -ْ ، - - ب ب ب - - ب ب ب - - - ب - - ب - - ب ب - ب - ب -ْ ، - ب
ب - ب - - ب ب ب - - - ب ب - - - - - - ب ب ب -ْ ، ب - ب ب ب - -
- - - - ب ب ب -ْ ، - ب ب - - - ب - - ب - ب -ْ ، ب - ب - ب ب - - ب - -ْ ، ب -
- - - ب - ب -ْ ، ب - ب ب ب - - - - ب - - ب ب - - ب - ب - - - ب
ب - ب - ب -ْ ، ب ب - - - ب - - ب -ْ ، ب - ب -ب -ب ب ب - - ب ب
- ب - - - ب - ب - ب - - ب ب - .

ولقد أشرنا للممدود بخط صغير (ـ)، وللممدود الذي يتكوّن من ثلاثة أحرف يمكن لآخرها ان يتحرك أشرنا بممدود طويل تعلوه اشارة سكون (ـْ)، وللمقصور بحرف باء (ب).

٢- والنص الثاني فمن خطبة قسّ بن ساعدة الايادي (الهاشمي، ج٢، ص ١٩):
"أيها الناس، اسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت، ليل داج ونهار ساج، وسماء ذات أبراج، ونجوم تزهر، وبحار تزخر، وجبال مُرساة، وأرض مُدحاة، وأنهار مُجراة، ان في السماء لخبرا، وان في الأرض لعبرا، ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون، أرضوا بالمقام فأقاموا؟ أم تُركوا هناك فناموا؟ يُقسم قسّ بالله قَسَما لا إثم فيه، ان لله دينا هو أرضى لكم وأفضل من دينكم الذي أنتم عليه، أنكم لتأتون من الأمر منكراً".

نجد ان مجموع المقاطع اللفظية القصيرة قد بلغ تسعة وسبعين (٧٩) قطعاً، وعدد الممدودات مئة واحدى عشر مقطعاً (١١١)، وهي موزعة كما يلي:

| | |
|---|---|
| - أربعة متحركات متواليه | ٣ |
| - ثلاثة متحركات متواليه | ٢ |
| - متحركين متواليين | ١٥ |
| - متحرك واحد | ٣١ |
| - سبعة ممدودات | ١ |
| - ستة ممدودات | ١ |
| - خمسة ممدودات | ٣ |
| - أربعة ممدودات | ٢ |
| - ثلاثة ممدودات | ٨ |
| - ممدودين | ١٤ |
| - ممدود واحد | ٢٣ |

ونجد تقطيعة فيما يلي:

- ب - - - ب - ب - ، - - ب - ب ، ب - - ب -ْ ، ب - ب - ب ب - - - ،
- - - - ، ب ب - - - - ، ب ب - - - ب - -ْ ، ب ب - - - ب ب ، ب ب -
- - - ، ب ب - - - - - - ، ب - - - - - ، ب - - - - -ْ ، - ب - ب - ب
ب ب ب - ب - ب - - ب - - ب ب ب ب - ، - - - - ب - ب - ب ب - - ب -ْ ، ب
ب - - ب - ب ب ب - - ؟ - ب ب - ب - ب ب - - ؟ - ب ب - ب - - ب
ب ب - - - ب -ْ ، - ب - - ب - - ب ب - - ب - ب - ب ب - - ب ب - ب
- - - ب -ْ ، - ب - ب - - ب ب - - - ب - ب -ْ .

ولقد استخدمنا الاشارات السابق ذكرها، ولكن الاشارة (-ْ) تدل على الممدود المكون من ثلاثة أحرف وليس يتحول آخرها الى متحرك بالضرورة، ولكن بعضها يتحرك وبعضها ينقلب لممدود آخر. والقصد من ذكر هذه الأحرف والاشارة اليها ضروري، لأن في ذلك زيادة في عدد المقاطع اللفظية، متحركة كانت أم ممدودة واشارة الى استخداماتها في قوافي الشعر. ولقد ثبتنا الفواصل في مكانها بالنص.

نلاحظ في النصين ما يلي:

- ان عدد الممدودات أكبر من عدد المقصورات (المتحركات)، وهذا يعني توفرها للشعر بنسبة أكبر من المتحركات.
- ان توالي عدد كبير من الممدودات (سبعة، ستة، خمسة، أربعة) بوفرة نسبية، يجعل استخدامها في الشعر ممكنا؛ ولكن مع شيء من التحفظ.
- ان توالي ثلاثة ممدودات متوفر بشكل ملحوظ، واذا أخذنا بعين الاعتبار توالي اكثر من ثلاثة، فان النسبة تزيد. ولذلك فان استخدامها في الشعر يمكن بوفرة أيضاً.
- أما توالي ممدودين فمتوفر للشعر بشكل لا يدعو للتساؤل.

- ان توالي أربعة متحركات يعتبر ضئيلاً بحيث يصعب استخدامه بالشعر.
- أما توالي ثلاثة متحركات فأكثر وروداً، ولذلك نفترض استخدامها في الشعر. ولعله كان لدى الشعراء العرب من الأسباب ما دعاهم الى التحفظ في استخدامها.
- اما ورود متحركين أو متحرك واحد فيفرض نفسه بدون عناء.

هذه بعض الملاحظات التي استوحيناها من التجربة السابقة حول امكانيات اللغة العربية ولكن لا نود ان نعتبر نتائج هذه التجربة نهائية، ولكنها مجرد وسيلة لاستكشاف بعض ما توفره اللغة للشعر العربي. أما النبر اللغوي فيلعب دوراً ثانوياً في الشعر، لأن الشعر يأخذ ايقاع اللحن وليس وزن اللغة وذلك بالعودة الى نشأته الغنائية. ولقد سبق ووصلنا الى نتائج مشابهة في احد الأبحاث السابقة (حمام، علاقة الشعر بالغناء، مجلة القاهرة).

## مصادر دراسة ايقاع الشعر في العصر الجاهلي

هناك عدّة مصادر يمكن من خلالها الوصول الى معرفة أوزان العصر الجاهلي وهي:

### أولاً-الشعر العربي الجاهلي

كما سبق وذكر في المقدمة فان الشعر العربي الجاهلي اختزن الايقاعات العربية الغنائية والراقصة المعروفة في تلك الحقبة. ولأن الشعر العربي متنوع تنوع أغراضه ومنها الأفراح والنواح، والبطولة والحرب، والعقائد، والعمل، والترحال في الصحراء رجالاً كانوا أم رُكوباً؛ فلا بدّ أنّه حمل الايقاعات المناسبة لكل غرض قيل الشعر بمناسبته، وكمثال على ذلك نذكر الهزج وغناء الأفراح الذي ساد في الجاهليه كالأبيات التالية:

أتيناكم أتيناكم فحيّونا نحيّيكم
ولولا الحبّة السمرا ء لم نَحْلُل بواديكم

وكذلك:

أقبلتْ فَلاحُ لها عارِضان كالشَّبجِ
أدبرتْ فقلت لها والفُؤادُ في وَهَجِ
هل عليّ ويحكما ان عشِقتُ من حَرَجِ

(النابلسي، ص ١٠٠)

ومثله الشعر الذي قيل في استقبال الرسول صلى الله عليه وسلم حين قدومه مهاجراً الى المدينة:

طلع البدر علينا مـن ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا مـا دعـا لله داع
أيها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع
جئت شرفت المدينة مرحباً يـا خير داع

ومن الشعر الذي شجعت به نساءُ الجاهلية رجالها للاستبسال في الحرب قول بنات الفند الزماني (الأصفهاني، ج٣، ص ٢٥٤ وكذلك ج١٥، ص ١٤٧-١٤٨)، والذي ردّدت بعضَه هندُ بنت عتبه في معركة بدر لتشجيع قريش في حرب المسلمين (الأسد، ص ١٥٧-١٥٨):

وعَا وعَا وعَا وعَا حرَّ الحرَارَ والتـظى
يا حـبذا يا حبـذا المُلحَقُونَ بالضـحى

*** ***

ان تُقبلوا تعـانقْ ونفِرشُ النَّمارقْ
أو تُدبروا نفـارقْ فراقَ غير وامِقْ

هذا عدا أشعار كبار الشعراء من أمثال عبيد بن الأبرص، وامرؤ القيس، وطرفه بن العبد، وعنترة بن شداد، وعمرو بن كلثوم، وزهير بن أبي سلمي، والحارث بن حلزة وغيرهم. ولقد أتت أشعار الجاهلية في أوزان متعددة ومختلفة ولكلّ وزن تنوعات تزيد ثراء الأوزان العربية الشعرية والموسيقية.

### ثانياً-الغناء البدوي

لعلّ الغناء البدوي أكثر أنواع الغناء العربي قَرابة للغناء الجاهلي، وذلك لأنه أقل أنواع الغناء العربي تأثراً بالموجات الثقافية الخارجية، بسبب انعزاله في الصحراء، وبُعده عن المجتمعات الحضرية. وهو يوفر للبحث مصدراً مهماً للمعلومات عن غناء العصر الجاهلي وايقاعاته (حمام، التراث الشعبي). ويمتاز الغناء البدوي ببساطة وبدائية ألحانه، وايقاعاته، وشكله البنائي. ولسوف نفرد للغناء البدوي فقرة منفردة فيما بعد.

### ثالثاً-علم العروض

تناولت المقدمةُ علم العروض، ولكن ما ينبغي ذكره في هذا المقام هو أن علم العروض لم يصلنا كما أراده الخليل وذلك لضياع كتابه الأصلي. وانّما نستقى معلوماتنا من خَلَفِه الذين يشك في فهمهم قصده وذلك لبعدهم عن الموسيقا والغناء التي كان الخليل عارفاً بها، فانغمسوا في تفسيرات بعيدة عن واقع الوزن الشعري.

ولكن يمكن مع ذلك الوصول لبعض المعلومات اذا أُحسن التَّقصّي. وعلم العروض يصف وزن الشعر بوسيلة المتحرك والساكن التي نظّمها في أسباب وأوتاد؛ فالسبب سببان: خفيف وثقيل. والسبب الخفيف حرفان: متحرك وساكن، مثل "من" و"عن" وما أشبههما. والسبب الثقيل حرفان متحركان، مثل: "بكَ" و"لَك" وما أشبههما. والوتد وتدان: مفروق ومجموع. فالوتد المجموع ثلاثة أحرف: متحركان وساكن، مثل "على" و "الى"، وما أشبههما. والوتد المفروق ثلاثة أحرف: ساكن بين متحركين، مثل "أين" و

"كيف"، وما أشبههما (ابن عبد ربه، ص ٤٢٥). وانما يعدّ في العروض ما ظهر على اللسان من اللفظ. ووضع العروضُ الوزنَ في ثماني تفعيلات وهي: فاعلن، فعولن، مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعِلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات. وقد يتكوّن الوزن من واحدة منها أو من أكثر من واحدة. كما رصد علم العروض الزّحافات والعلل وبيّن مواقعها، وأعطاها اسماء كثيرة، وفسّرها بتفسيرات لا تخلو من التعقيد والالتواء؛ وذلك كما سبق وذكر لعدم الاعتماد على علوم الموسيقا في تفسير هذه الظواهر (حمام، أبحاث اليرموك).

ولقد حفظ علم العروض الأوزان العربية الجاهلية من الضياع، وحماها من الموجات المتلاحقة من التغيير التي أنتابت جوانب أدبية وثقافية على مر العصور.

### رابعاً-المراجع الأدبية والموسيقية القديمة

في المكتبة العربية مجموعة ثمينة من الكتب والمراجع والمخطوطات القديمة التي بحثت في العلوم الموسيقية ومن ضمنها الايقاع. ولقد قَرنَت العربُ أوزانَها الموسيقية بالشعر وتكوينه من متحركات وسواكن. ومن أهم هذه الكتب: كتاب الأغاني للأصفهاني، الذي يزخر بنفيس المعلومات الموسيقية، وسيَر الموسيقيين منذ الجاهلية وحتى القرن العاشر (فارمر، ص ١٩٣)، كما يحتوي على الأوزان التي استحدثها المغنون بعد ظهور الاسلام، ويشير الى اختلافها عمّا عهده عرب الجاهلية، كما جمع أشعار الأصوات المغنّاة في العصور الاسلامية وحتى عصر الأصفهاني.

ومن الكتب الموسيقية نذكر كتاب الموسيقي الكبير للفارابي، الذي يعالج مسألة الأوزان باستفاضة، وذلك حسب ما هو متبع في عصره. كما يجد المرء في كتاب الأدوار لصفي الدين الأرموي تصنيفاً للأوزان الموسيقية في عصره. ويذكر الكندي ايضاً الأوزان الموسيقية التي عرفت قبلهما في رسالته عن الموسيقى.

هذا عدا شذرات من المعلومات عن علاقة الشعر بالغناء ترد في الكتب التي تتعرض لِعلم العروض، والنقد الأدبي والشعري. وسوف نتطرق للمعلومات الواردة فيها عندما نتحدث عن تطور الوزن الشعري والموسيقي.

## خامساً-أبحاث حديثة في الموسيقى وفي وزن الشعر العربي

لقد تطرقنا في المقدمة الى أبحاث بعض العلماء والأدباء المحدثين في الوزن الشعري، والتي اعتمد أغلبها على المقاطع اللفظية او الحركة والسكون، ولقد نوّهنا بعدم كفاية هذا المنهج في الوصول الى حل جذري لمشكلة الوزن الشعري. ولكن هذه الأبحاث قدمت معلومات قيمة عن الوزن الشعري، وعن المشاكل التي واجهت وتواجه العلماء في هذا المضمار.

## الغناء البدوي

لقد سبق ونوّهنا بأهمية الغناء البدوي للبحث عن الأوزان الشعرية العربية، وبالرغم من تأثير اللهجات البدوية المتنوعة، وكذلك اختلاف المناطق الجغرافية على الغناء بحيث نلاحظ اختلافات بسيطة، الا انه يبقى متشابه في جوهره. وفيما يلي نقدم مكوّنات الغناء البدوي وميزاتها:
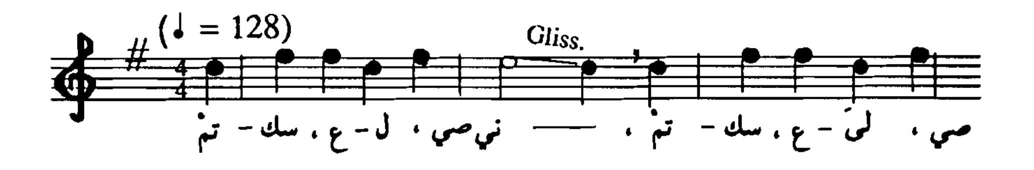
أ- اللحن:
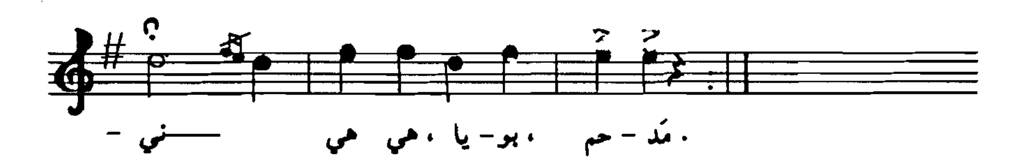
الألحان البدوية قصيرة، ولا تزيد حقولها عن أربعة (خانات) في الغالب، ولا يتعدى مجالها الصوتي مسافة الخامسة، وبعضها لا يتعدى مسافة الثالثة. وتتوالى الأصوات متدرجة بدرجات متجاورة، وقلما نصادف قفزات لحنية. وفي الغناء البدوي تندر التزيينات والحلي النغميّة. كما أن الألحان تستخدم أجناساً محدودة ولا يمكن ربطها بالنظريات الموسيقية التقليدية ومقاماتها لأن تكوينها لا يعتمد الأصول التراثية التقليدية المتقنة.

ب- الايقاع:

ليس من المبالغة في شيء اذا اعتبر غناء البدو ترتيلاً او تغبيراً (Declamatory Singing) لأن المقاطع اللفظية لا تأخذ اكثر من نغمة واحدة فقط ذات زمن متساو مع أزمنة نغم مقاطع اللفظ الأخرى في الأغنية، دون اعتبار لمدّ او قصر فيها. وهذا الوصف ينطبق على جُلّ غناء البدو عدا قفلاته التي قد تخالف ذلك فيمتد فيها أحد المقاطع اللفظية ليساعد في تكوين قفلة مقنعة. أمّا مواقع النبر فتتبع نبض الشعر واللحن معاً، وهي مواقع تناسب القالب الغنائي. وتجدر الاشارة الى أن لكل قالب نغمة تحمل نبضا متميزاً، وكأنه قمة الايقاع او ذروته. ولكل قالب عدد من الوحدات الزمنية لا يتخطاها.
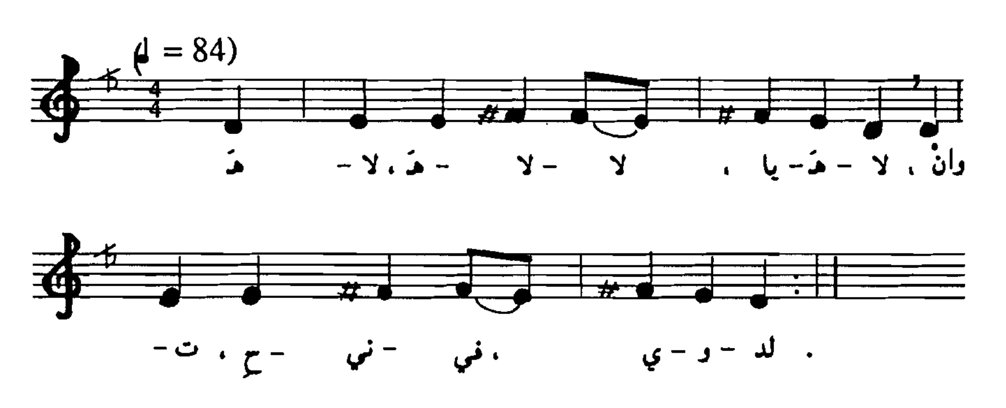
بعض القوالب تحتوي على أعداد مزدوجة من الوحدات الزمنية (٨-١٠-١٢) وبعضها على أعداد مفردة (٩-١١). أمّا سرعة الأداء (Tempo) فيتوافق مع أوضاع المؤدين ومع الغرض من الأغاني ومع مناسبتها. والمؤدون عادة من أبناء العشيرة وبناتها. أمّا المناسبات فمتنوعة ومنها الأعراس، والمآتم، والطهور، والتنقل، والرقص. ونلاحظ في الغناء البدوي ان الوزن لا ينقطع بين الشطرين بسكتات، فما أن ينتهي لحن الشطرة حتى تبدأ الاعادة بعده مباشرة، وهكذا دواليك من بداية القصيد الى نهايته.







## مثال موسيقي رقم (١)

"فاردة"



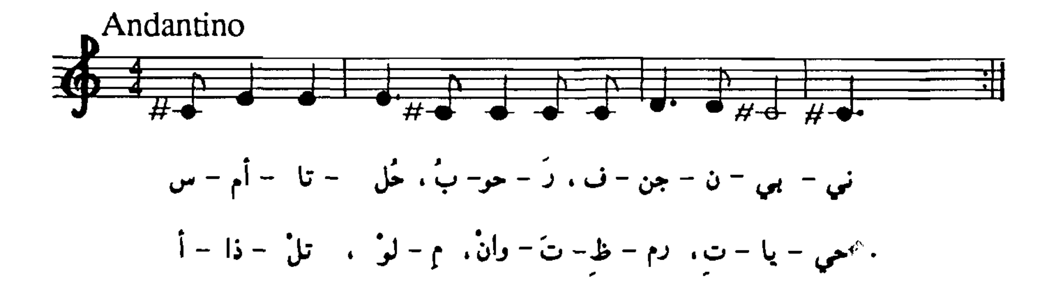

## مثال موسيقي رقم (٢)

"سامر"




## مثال موسيقي رقم (٣)

## "هجيني"




## مثال موسيقي رقم (٤أ)

## "روي الشعر"
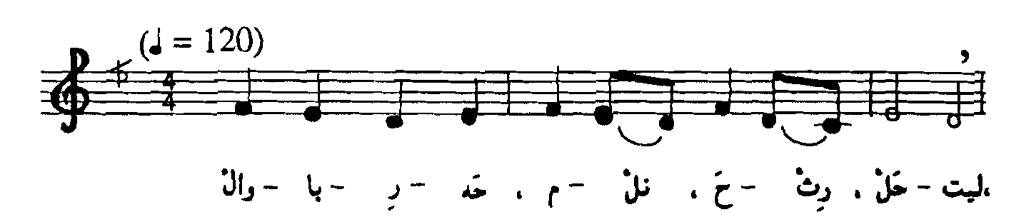


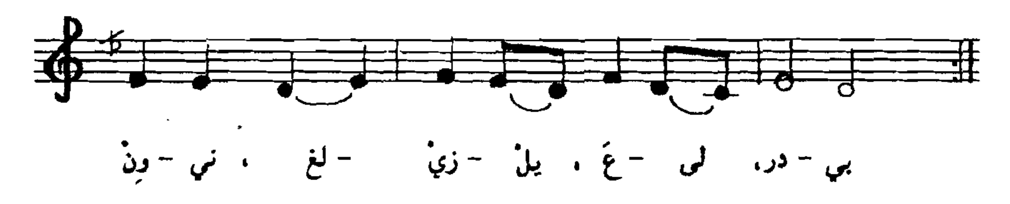

ني - بي - ن - جن - ف ، رَ - حو - بُ، حُل - تا - أم - س

. حي - ي - تِ، رم - ظِ - تَ - وانْ، م - لوْ ، تلْ - ذا - أ

## مثال موسيقي رقم (٤ب)

"روي الشعر




## مثال موسيقي رقم (٥)

"هجيني"

جـ- الشكل البنائي:

يأخذ اللحن شكل الشعر البنائي؛ ومعظم الغناء البدوي يتكّون من جزئين: صدر، وعجُز كالشعر تماماً. وغالباً ما يكون العجز اعادة حرفية لصدر اللحن، وقد يأتي مختلفاً اختلافاً بسيطاً، وهذا الاختلاف أكثر ما يقع في النهاية (القفله). ويجدر التأكيد هنا مرّة اخرى على تساوي اللحن مع شطري البيت وزنا، وأن لحن الشطرة الأولى يعاد حرفياً أو معدلاً للشطرة الثانية ولكلّ أشطر القصيدة. وفي الأغاني ثلاثية الأشطر، وهي نادرة، كالفارد، فان الشطر المعاد يأخذ نفس لحن الشطر الذي هو اعادة له، ويختلف لحن الشطر المختلف (مثال موسيقي رقم ١)، (بله نو، ١٩٧٦، ص ١٢-١٣)[١].

أمّا أسلوب الغناء فيعتمد التجاوب الغنائي (Alternate Singing) بين مجموعتين من المنشدين، أو بين مجموعة ومغن فرد.

د- القفلات:

الرّوي (العروض او القافية) وقفلة اللحن يشتركان في وظيفة واحدة هي اقناع المستمع بالنهاية. فالقافية تُشعر المستمع بنهاية البيت والقفلة بنهاية اللحن. وهذا بالفعل ما تفصح عنه أنواع الغناء البدوي. والأمثلة اعلاه توضّح هذا القول وتُثْبِتُه. وتجدر الاشارة هنا الى ان الفاصلة في الأمثلة الموسيقية تدلّ على الاعادة. والأمثلة تنتهي باحدى القفلات التالية: ( [illegible] ) وهي القفلات المعهودة في الغناء البدوي عامة ويندر وجود غيرها.

---

(١) تتحدث بله نو عن الشكل البنائي للأغاني الشعبية السورية، الا أن نتائج بحثها تنطبق على الغناء البدوي أيضا. تقول بله نو: "فالوحدات الزمنية الأساسية التي ترد في الجزء الأول [من الأغينة] لا بد لها من أن تأتي في الجزء الثاني ممّا ينشئ في القصيدة تساويا عموديا وأفقيا (بله نو، ١٩٧٦، ص ١٢-١٣).

انّ هذا العرض لميزات الغناء البدوي يقرّب لنا صورة انشاد الشعر الجاهلي، ولسوف يساعد في اكتشاف الأوزان العربية الجاهلية التي نأمل بهذه الدراسة ان نكشف عنها.

**ملاحظات حول الايقاع الشعري في العصر الجاهلي:**

من المصادر التي مرّ ذكرها، نتوصل الى بعض الصفات التي أمتاز بها الايقاع في العصر الجاهلي، في هذا المضمار تجدر الاشارة الى ان الموسيقا-حسب الاعتقاد السائد-تعني الغناء في العصر الجاهلي او ما رافق الغناء من عزف آليّ. اذ لم تكن الموسيقا الآلية تمارس في ذلك العصر منفصلة عن الغناء. أمّا الآلات الايقاعية فكانت تضرب ايقاعاً متناسقاً مع وزن الغناء، ووزن الشعر بآن واحد. ويمكن تسميته "الوزن الشعري/الموسيقي". ويمتاز هذا الوزن بالصفات التالية:

أ- انه يعتمد النبر الموسيقي وليس نبر الكلمات، لأن نبر الكلمات في الشعر غير متوازن كما يتضّح من المثال التالي من شعر الحطيئة والذي سبق وأوردناه في المقدمة:

وطاوى ثلاث عاصب البطن مرمل　　　ببيداء لم يعرف بها ساكن رسما

م/١- و طا وي ث لا ثن عا ص بل بط ن مر م لن
ب ≥ - ب ≥ - ≥ ب - ≥ ب ≥ ب ≥

ب بي دا ء لم يع رف ب ها سا ك نن رس ما
ب - ≥ ب - ≥ - ب - ≥ ب - ≥ -

ولقد أشير الى مواقع النبر بالاشارة (<) والتي لا تأتي في نفس المواقع في الشطرين اعلاه. ومثل هذا يحدث في أكثر الشعر العربي، ولذلك لا يمكن اعتماد النبر اللغوي في اكتشاف مواقع النبر الموسيقي/الشعري.

ب- يتكّون من جزئين يفترض فيهما التناظر والتساوي بالوزن.. فاذا قارنّا هذه الفرضية بالغناء البدوي لوجدناها صحيحة تماماً. لأن الغناء البدوي يعيد الوزن نفسه، وغالباً ما يعيد نفس اللحن لكل من المصراعين ولكل أشطر القصيدة. وهذا يؤكّد مبدأ اعادة الوزن الشعري/الموسيقي والالتزام به في الشعر الجاهلي.

جـ- ان القوافي في الشعر الجاهلي تشير الى القفلات الموسيقية. وقفلات وزن بعينه قد تختلف من قصيدة لأخرى، وقد تختلف في القصيدة نفسها أو يختلف العروض عن القافية، كالمثل التالي لعبيد بن الأبرص:

م أ- ريشُ الحَمامِ عَلى أرجائِهِ | للقلبِ مِنْ خوفِهِ وَجيبُ

ری شل ح ما م ع لی أ ر جا ئ هي

– ب –

لل قل ب من خو ف هي و جي ؟ بو

– –

ولا يحل هذا الاشكال الاّ العودة للوزن الموسيقي. وفي هذا المجال نستذكر انواع تقفلات الغناء البدوي التي ستساعد في الكشف عن صيغة القفلة.

د- قد يختلف عدد المقاطع اللفظية من شطر لآخر في القصيدة الواحدة، ولكن هذا الاختلاف لا يؤثر على الوزن الشعري/الموسيقي، كما ترى في المثال التالي للنابغة الذبياني:

م ب- ولا تذهبْ بحِلمِكَ طاميات | من الخُيَلاءِ ليسَ لهُنَّ بابُ
فانك سوف تحلمُ أو تَنَاهى | اذا ما شِبْتَ أو شاب الغرابُ

فالشطر الأول يحتوى على اثني عشر مقطعاً، وكل من الثاني والثالث على ثلاثة عشر مقطعاً، أمّا الرابع فيحتوي على احد عشر مقطعاً. وحسب المقاطع اللغوية،

كما هو واضح لا تتساوي الأشطر بالوزن، والحل يكمن في الموسيقا لتبيان سر هذا الاختلاف. فالأشطر جميعاً كانت تغنّى على نفس اللحن ونفس الوزن.

هـ- الاشباع مبدأ معمول به في الوزن الشعري الموسيقي. وهذا المبدأ بدون شكّ او تساؤل، يعتبر حلاً موسيقياً لبعض الصعوبات الوزنية التي يلاقيها الشاعر أثناء صياغته الشعر. والمثال التالي لعنتره للتوضيح:

فتركته جَزَرَ السِّباعِ يُنشْنَهُ          يَقضِمْنَ حُسْنَ بَنانِهِ والمِعْصَمِ

فبالتقطيع العادي نلاحظ ان هاء كلمة "فتركته" أشبعت اي امتدت وانقلبت واوا "فتركتهو"، وكذلك هاء كل من "ينشنه" و "بنانه"، وميم "معصم" أيضا. والاشباع يعني اطالة زمن المقصور في بعض المواضع من الوزن فقط. ولقد رصدنا هذه المواقع في بحث سابق (حمام، أبحاث اليرموك). ولا يمكن الأشباع الا في مواقع المدّ كما سنرى ذلك بالتفصيل مستقبلاً.

و- التحريك مبدأ معمول به في الوزن الشعري الموسيقي. وهذا المبدأ يناقض في الظاهر مبدأ الاشباع، ولكن التحريك يحدث في مواقع مختلفة، اذ لا يحدث الا في مواقع المتحركات الممكنة في الوزن. والمثال التالي يعرض ظاهرة التحريك:

أبيْت على معارِيَ واضحاتٍ          بهنّ مُلَوبٌ كَدمِ العِبَاطِ

فقد أجرى الشاعر المعتل "معاري" مجرى الصحيح في اظهار الحركة عليه، وكان القياس "معارٍ" (السيد ابراهيم، ص ٦١)، (حمام، أبحاث اليرموك). ولسوف يأتي بحث التحريك مفصلاً فيما بعد.

ز- للمقصور في الوزن الشعري/الموسيقي قيمة زمنية ثابتة، بينما هناك ثلاثة أنواع من الممدود وذلك حسب موضعه وعلاقته بما قبله وما بعده، وان مواضع المتحركات

والممدودات جعلت الخليل ينسب قصيدة للكامل لاحتوائها على شطرة، لا بل تفعيلة واحدة فقط من الكامل وباقي القصيدة من الرجز (حمام، أسس وزن الشعر العربي).

ح- لا يتوالى في الوزن الشعري/الموسيقي اكثر من متحركين، واذا صدف مثل ذلك في الشعر فانّ المتحرك الواقع في موقع المدّ يمتدّ.

# الفصل الثاني

## علاقة الشعر العربي بالغناء

# علاقة الشعر العربي بالغناء وتطورها

"العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن. فتضع موزوناً علي غير موزون".

الجاحظ

**توطئـــة:**

لقد حفظ عرب الجاهلية تراثهم في شعرهم، فمن خلاله يمكن التعرف على عقائدهم وعاداتهم، ومُثُلهم، وحِكمتهم، وطبيعة حياتهم، وطبائعهم. ولعل اهم ما حفظه لنا من موسيقاهم وغنائهم، الايقاع والأوزانَ الموسيقية التي استخدموها. وما من شك في ان الشعر العربي الجاهلي اقترن بالغناء ونشأ نشأة غنائية، والدلائل التي تشير إلى ذلك كثيرة (ضيف، ١٩٦٠، ص ٤١-٤٥). وان ما جمعه الأصفهاني في كتاب الأغاني لخير دليل على ذلك فهو يذكر ان المهلهل الذي يعتبر أول من قصدّ القصائد من العرب (ضيف، ص ٤١-٤٥) تغنّى بقوله:

طفلةٌ ما ابنَة المُحلل بيضا ءُ لعوبٌ لذيذةٌ في العِناقِ
(الأصفهاني، ج٥، ص ٤٤)

ومثل هذا يذكر الأصفهاني عن الأعشى، والخنساء، وحسان بن ثابت، وغيرهم من شعراء الجاهلية. والاعتقاد السائد يقضي بأن الشعراء اعتمدوا الألحان، اي الأشعار، السابقة لهم في وزن الأشعار الجديدة؛ فالباقلاني يذكر ان ثعلب قال:"أن العرب كانت تعلم اولادها قول الشعر بوضع غير معقول، يوضع على بعض أوزان الشعر كأنه على

وزن (قفا نبكِ من ذِكرى حَبيبٍ ومنزلِ) ويسمّون ذلك "المَتير" وأشتقاقه من المتْر، وهو الجذب والقطع (الباقلاني، ١٩٧١، ص ٦٣). ويعلّق شوقي ضيف على ذلك بقوله: "فأساس الشعر عندهم كان تعلّم الغناء والحانة" (ضيف، ١٩٦٠، ص ٤١-٤٥). ونقلاً عن كتاب "التوشيح الوافي والترشيح الشافي في شرح التأليف الكافي في علمي العروض والقوافي" لابن حجر العسقلاني، عن الحسين بن يزيد، يورد الشيخ جلال الحنفي (الحنفي، ١٩٨٥، ص ٢٩) ما يلي:"سألت الخليل عن علم العروض، فقلت هل عرفت له أصلاً؟ قال نعم، مررت بالمدينة حاجّا فبينا أنا في بعض مسالكها اذ نظرت لشيخ على باب دار وهو يعلم غلا ما وهو يقول له:

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم للا    نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم للا

فدنوت منه وسلمت عليه، وقلت له أيها الشيخ ما الذي تقوله لهذا الصبي؟ فقال هذا علم يتوارثه هؤلاء عن سلفهم، وهو عندهم يسمى التنعيم قلت لم سموه بذلك؟

قال لقولهم نعم نعم، قال الخليل فقضيت الحج ثم رجعت فأحكمته.." ويُذكر للقصة رواية اخرى تطلق على هذا الأسلوب اسم التنغيم، بالغين المعجمة. وقد نسب لامرىء القيس مثل ذلك (الحنفي، ١٩٨٥، ص ٣٠). كما يورد الحنفي عن "الصاهل والشاحج" للمعري:"قول امرأة من قوم عاد-فيما يزعمون قالت:

ألَليــهْ    أللَيَّهْ    ما جنى الوفْد عَلَيَّهْ

ويطرفنا الحنفي أيضاً بقول الشمقمق في هجاء بشار بن برد ما يلي:

هَلَلَيْنَه ، هَلَلَيْنَهْ    طعْن قِثّأةٍ لِتَيْنَهْ
ان بشار بن برد    مثل تيس في سفينة

(الحنفي، الحاشية٢، ١٩٨٥، ص ٣٩٠).

ولعلّ هذا أصل الأغاني المعروفة اليوم "قولوا لو ليّ".

هناك تأكيدات على ان العرب كانت تغني أشعارها، وأنها كانت تلتزم وزنا واحداً في القصيدة الواحدة حال غنائها (اده اليسوعي، ١٩٠٠، ص١١٠-١٣١) (أبو ديب، ١٩٧٤، ص ٢٣٠). فاذا عدنا إلى المدخل الموسيقي، لوجدنا أن الوزن الموسيقي يؤكد ناحيتين وهما: الكمّ والنبر. وفي الشعر المقروء، لا المغنى، تظهر أطوال المقاطع اللفظية من ممدودة ومقصورة، ويظهر النبر اللغوي بشكل أوضح من النبر الشعر؛ وفي مثل هذه الحالة يلتبس على القارىء الوزن الشعري الذي يتوافق في العادة مع الوزن الموسيقي. ولقد أدركت العرب اختلاف الكمّ الزمني في الموسيقى وفي الشعر، أي اختلاف أزمنة المقاطع الملفوظة والمغناة في آن واحد، ولكنها لم تدرك النبر ادراكاً واعياً، حتى أن بعض علماء الموسيقى الكبار من أمثال الفارابي وصفيّ الدين الأرموي لم يشيرا إلى النبر بتاتاً في معرض حديثهما عن الوزن. ولذلك وضع كلاهما للوزن قيماً كمية، وكذا فعل الخليل الذي عاش قبلهما بعدّة قرون (غيارد، ص ١٣٤) (أبو ديب، ١٩٧٤، ص ٤٦٢) (الأرموي، ١٩٨٠) (الفارابي، ١٩٦٧، ص ٤٣٥-٤٨١)[1]. وهذا لا يعني عدم وجود النبر في الغناء العربي، كما لا يعني-وأؤكّد على ذلك بشدة-عدم وجوده في الشعر، وعلينا ان نبحث في أمر تحديده. قام عدد من الباحثين بمحاولات تقصّ للنبر وقضاياه، ومن هذه الأبحاث ندرك، كما سبق وأشرنا في ملاحظات مضت، أنّ النبر اللغوي لا يفي بالغاية، وكذلك المحاولات التي استعانت بتوالي المتحركات والسواكن (والممدودات والمقصورات) لضبط النبر. واعتماداً على المعلومات عن العلاقة الحميمة بين الشعر والموسيقى، وما أكدناه أعلاه، من توافق النبرين الشعري والموسيقي، نجد لزاما علينا تتبع هذه العلاقة، والاستفادة من المعلومات الموسيقية في هذا المضمار.

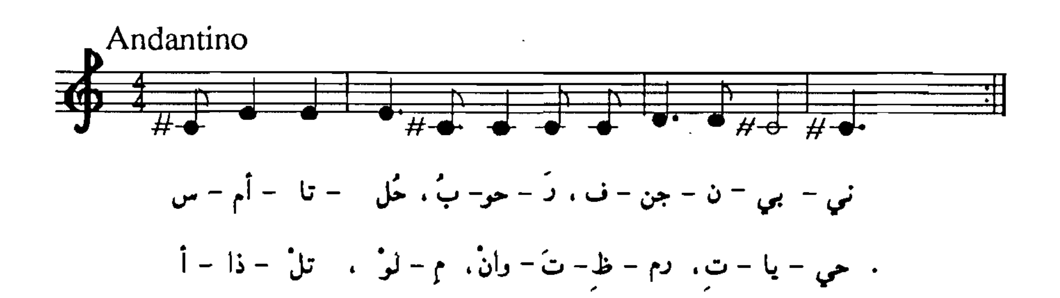
لهذا الغرض تجدر العودة إلى الغناء الشعبي وأصوله المتبعة، والاستعانة به للكشف عن العلاقة بين الشعر واللحن، وذلك لحفاظه على الأصول التي أتبعها العرب
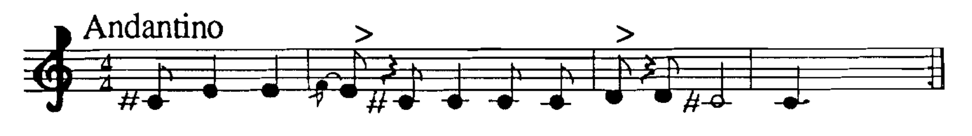
---

(١) يشير الفارابي اشارة عابرة للنبر في كتاب الموسيقى الكبير، ص ٩٨٦.

في ارتجال بعض الأشعار كالرجز مثلاً، أو في التزام وزن موسيقي عند القاء الشعر في مجالسهم أو أسواقهم (فارمر، ١٩٥٦. ص٢٩-٣٠). فالغناء البدوي والقروي يعتمدان وزنا لحنياً، أو لنقل قالباً غنائياً في عملية الالقاء والابداع الشعريين. فالشاعر/المغني يبتكر كلماته ويرتبها بحيث تُناسق القالب اللحني الذي يتغنّى به. ومن أمثلة ذلك، أغاني "الهجيني" و "السامر" البدوية؛ وأغاني الدبكات من "على دلعونا" و "زريف الطول" و "عاليادي"، وغيرها من الغناء القروي. ولهذه الأغاني قيم كمية (زمنية) ومواقع للنبر متوافقة مع قيم القالب الغنائي ونبره. لهذا الغرض نشير هنا إلى المثل الموسيقي رقم (٤أ-ب) ويستخدمه الشاعر/المغني لنلاحظ من خلاله تناسق الكم الزمني للأصوات مع الممدودات والمقصورات من الألفاظ، واتحاد النبر الموسيقي مع النبر الشعري. ولسوف أورد بيتا من الشعر الفصيح العمودي الذي يتناسب وهذا القالب لتتضح العلاقة بين وزني الشعر والموسيقى. ويغني الراوي الشعر بطريقتين مختلفتين أدائياً ولكنهما متماثلتان كمياً ونبرياً. والبيت لجرير:

سأمتاح البحور فجنبيني      أذاة اللوم وانتظري امتياحي




مثال موسيقي رقم (٤أ)
"رويّ الشعر"




ني - بي - ن - جن - ف ، رَ - حو - بُ، حُل - تا - أم - س

حي - ي - تِ، رم - ظِ - تَ - وانْ، م - لوْ ، تلْ - ذا - أ

## مثال موسيقي رقم (٤ب)

## "روي الشعر

لهذا القالب وزن رباعي[١]، والشاعر/المغني يحافظ على القيم الزمنية بدقة، كما يحافظ الراوي عليها هنا. وفي المثالين السابقين يحافظ على الكم والنبر الذي يقع على بداية الخانة قويّاً، ومتوسطاً على الوحدة الثالثة منها. ويراعي الراوي اتساق الممدود من الألفاظ مع الزمن الطويل، كما يتسق المقصور مع الزمن القصير، وهذا واضح تماماً في المثال (٤أ). بينما في (٤ب) يستخدم النبر كركيزة، بينما يختصر زمن اللفظ الممدود؛ وهو بزيادة الضغط في هذا الموضع (أي بزيادة شدة النبر) يُشعرنا بموضع المدّ الأصلي. وهذا، حسب رأي هذا الكاتب أساس الزحاف في الشعر العربي. وفي مثل هذا الموضع أمكن للشاعر استبدال الممدود بمقصور، معتمداً على تقوية النبر، وهذا نوع من التَّفَنُّنِ في الأداء الموسيقي. وأعتقد بأن مثل هذه الصورة توضح لنا تطور الشعر العربي، الذي كان بالأصل لا يُخِلّ بالمدد اللفظية/الموسيقية، ووصوله إلى درجة من التعقيد الفني الذي يسمح له بالاستبدال السابق الذكر.

(١) لقد وضعت اشارة نبر اضافية (<) في المثال الموسيقي (٤ ب) لاظهار النبر في موقع تقصير الممدود. مراعيا طريقة الأداء المشار اليها في النص.

ونجد في هذا المثال نقطة اخرى لا تقلّ أهمية عن الأولى، وهي ثبوت زمن المقصور من الألفاظ بينما نلاحظ ان هناك ثلاثة أنواع من أزمنة الممدودات.

وثبوت زمن المقصور يستحق ذكر الحادثة التالية التي يوردها صاحب الأغاني. فبينا كان محمد بن راشد الخناق في منزله اذ دخل عليه اسحق الموصلي وجلس عنده، ثمّ طلب اليه ان ينطلق إلى ابراهيم بن المهدي، الأخ الأصغر للرشيد، وكان موسيقياً متمرساً، ويوازي اسحق الموصلي في حِذقه بصنعة الغناء وإنْ هما اختلفا في بعض أمورها. يقول فيه الأصفهاني ما يلي:"فالناس إلى الآن صنفان: من كان منهم على مذهب اسحق (بن ابراهيم الموصلي) وأصحابه من كان يُنْكِر تغيير الغناء القديم ويُعظِم الاقدام عليه ويَعيب مَنْ فَعلَه، فهو يغنّي الغناء القديم على جهته أو قريباً منها. ومَنْ أخذ بمذهب ابراهيم بن المهدي أو اقتدى به مثل مُخارق وشَارية وريّق ومن أخذ عن هؤلاء انما يغني الغناء القديم كما يشتهي هؤلاء لا كما غنّاه من يُنسب اليه...." (الأصفهاني، ١٩٨١، ج١٠، ص ٧٢-٧٣). وبعد هذا التعريف الضروري بالمدرستين الغنائيتين، يجدر التأكيد على نقطة الخلاف الرئيسية بينهما ألا وهي: حفاظ اسحاق على أصول الغناء القديم، بينما يتساهل ابن المهدي في ادائه بما يناسب ذوقه، فهو يقول:"انا ملك ابن ملك، أغني كما أشتهي وعلى ما ألتذ" (الأصفهاني، ج١٠، ص ٧٢-٧٣). وأعود للحادثة التي بدأتُ؛ فقد طلب اسحاق من محمد بن راشد ان ينطلق إلى ابراهيم بن المهدي وقال له:"فقل له: أخبرني عن قولك: "ذهبتُ من الدنيا وقد ذهَبتْ منّي"، أي شيء كان معنى صنعتك فيه؟ وأنت تعلم انه لا يجوز في غنائك الذي صنعته فيه الا ان تقول:"ذهبتو" بالواو، فان قلت: "ذهبتُ" ولم تمدها انقطع اللحن والغناء، وان مددتها قَبُحَ الكلام وصار على كلام النبط؛ فقلت ...[فذهب اليه إلى أن بدأه بالسؤال] فخاطبته بما قال لي اسحق، فتغير لونه وانكسر، ثم قال: يا محمد، ليس هذا من كلامك، هذا كلام الجُرمُقاني ابن الزانيه؛ قل له عني: أنتم تصنعون هذا للصناعة، ونحن نصنعه للهو واللعب والعبث. قال: فخرجت إلى اسحق فحدثته بذلك فقال: الجُرمُقاني، والله منّا

أشبهُنا بالجرامِقة لُغةً وهو الذي يقول: "ذهبتو"؛ وأقام عندي يومه فرحاً بما بلغتُه ابراهيم عنه من توقيفه على خطئة" (الاصفهاني، ج٥، ص ٢٦٠-٢٦١). والشطر من غناء ابراهيم بن المهدي، ولحنه رمل بالوسطى (الأصفهاني، ج٥، ص ٢٨٩).

وايقاع الرمل كما يذكره الفارابي (الفارابي، ١٩٦٧، ص ٤٧٢):

$\frac{6}{4}$ م تحم م م تح تح

فلو حاولنا تجزئة الشطر اعلاه عليه، لحصلنا على ما يلي:

م٢-

$\frac{6}{4}$ م تحم م م تح تح | م تحم م تح تح || م تحم م تح تح | م تحم م تح تح || م تحم م م تح تح |

ذ هبتو ، م نَدن ي، و قد ذَ هَ بَ من ن

فاذا صحّت التجزئية، ولا أخالها الا صحيحة، فان تاء "ذهبتُ" المعنية أعلاه، هي المقصور الوحيد الذي يأتي في موضع الطويل من الوزن الموسيقي، ولذلك استُقبحت في الغناء. ولذلك كان لاسحق على ابراهيم فيها مأخذ موسيقي وشعري، وكان يجدر به ان يختار وزنا موسيقياً مناسباً.

والوزن السابق على كل حال من الأوزان التي استحدثت بعد الاسلام، والتي أعتقد بانها تأثرت بشكل كبير بالنظريات الموسيقية والشعرية التي كان معمولاً بها في شمال شبه الجزيرة العربية. وهذا ما أدى بالعياشي إلى الانحراف عن الحقيقة. ولنفس السبب نجد غطاس عبد الملك خشبة يستخدم ضرب الثقيل الاول ليقطع الرجز على أزمنته. وبالرغم من تعليقي على ذلك في بحث سابق (حمام، ١٩٨٦، ص ٢٨٨-٢٩٠)، الا أن الفائدة لا تتمّ الا باعادة مناقشته هنا، لأنها في صلب الموضوع الذي نطرقه. والقول فيما يلي لابن خرداذبه:

"وكان الحداء في العرب قبل الغناء، وقد كان مضر بن نزار بن معد سقط عن بعير في بعض أسفاره، فانكسرت يده، فجعل يقول: (يا يداهُ يا يداه)، وكان من أحسن الناس صوتا، فاستوسقت الابل وطاب لها السير، فاتخذه العرب حداء برجز الشعر، وجعلوا كلامه اول الحداء، فمن قول الحادي: (يا هاديا يا هاديا، يا يداه ويا يداه)" (ابن سلمه، ١٩٨٥، ص ٢٩، وبن خرداذبه، ص ٤٠). ويعلق غطاس خشبة على ذلك بما يلي:

"وهذا الاستهلال من منهوك الرجز، ومتى استوفى شطره ثلاثاً، فهو من الرجز التام، وتفعيله: (مستفعلن) ثلاث مرات في شطر البيت.

وتفصيل هذا المبدأ، من منهوك الرجز، في ايقاع الثقيل الأول، على جنس من النغم محدود، انما يكون تقطيعه هكذا: (ابن خرداذبه، ص ٤١).

يا ها د يا يا ها د يا
م٣- $\frac{8}{4}$ م م مَ مـ م مـ مـ مـ | م م مَ مـ م مـ مـ مـ |
يا يَ دا هُ و يا يَ داهْ

ومن غير المعقول أن يكون مضر بن نزار، أو غلامه، قد تغنى بهذا الضرب المعقد في تلك الحالة، ومن غير المعقول أن تكون العرب في الجاهلية قد خرجت عن التوافق بين الوزن الشعري والوزن الموسيقي إلى هذا الحد. فهو يقصر كلّ (يا)، عدا الأخيرة في (يا ها ديا)، ويقصر كل (ها)، بينما يمد (دال) يا هاديا ويمدّ (هـاء) يداه، كما يضيف حرفاً ليس له وجود أصلاً في قول مضر بن نزار[1]. ومن هذين المثالين ينبغي ان

(١) ان حرف "الواو" زائد، وهو غير موجود في رواية ابن سلمة، ولا في بداية رواية ابن خرداذبة نفسه. أما في رواية ابن رشيق (١٩٧٢، ص ٣١٤) تأتي "وايداه، وايداه".

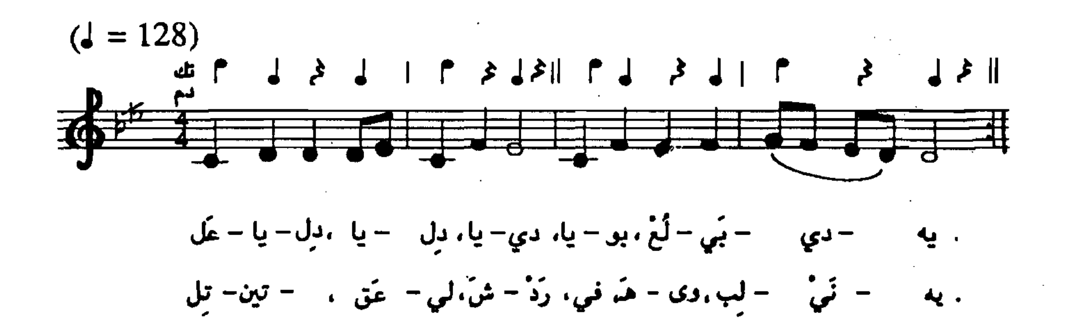
نكون قد وصلنا إلى القناعة بأن الضروب الموسيقية التي ظهرت بعد الاسلام لا تتوافق مع الوزن الشعري/الموسيقي القديم، ويفترض ان يكون العرب في الجاهلية قد استخدموا وزناً آخر.

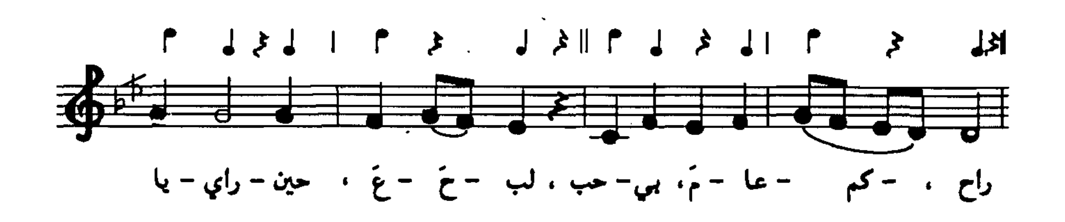
ولذلك فان للحداء وزناً آخر؛ ويمكننا استنباطه من أغاني البدو ومن الشعر نفسه، وللهجيني وزن يحتوي على اثنتي عشرة وحدة زمنية لكل شطره كما هو ظاهر في المثال الموسيقي ذي الرقم (٥).
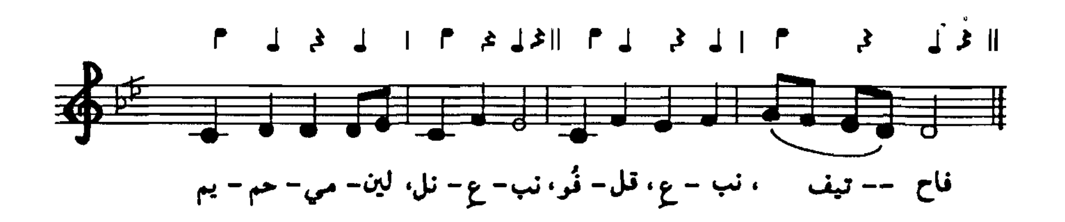
ومما يؤكد الفكرة السابقة قول الجاحظ التالي:"العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزوناً على غير موزون" (ابن رشيق، ج٢، ص ٣١٤). وهذا يدل دلالة واضحة على أن العرب وحتى عصر الجاحظ كانت ما تزال حريصة على تلحين الأشعار الموزونة على ضروب تناسبها. ويتسق هذا الكلام مع مذهب اسحق الموصلي. بينما يخالف العجم هذا المبدأ، فتمطط الألفاظ وتقبض وتبسط، والجاحظ يقصد أنها تمدّ المقصور أو تقصر الممدود من اللفظ حتى يتناسق مع الوزن الموسيقي، وهذا ما رأيناه فعلاً في تقطيع "يا هاديا، ويا يداه". وفي القرن الحادي عشر الميلادي تصبح طريقة العجم أساسية ومأخوذاً بها في عالم التلاحين، وها هو الفارابي يؤكد ذلك بقوله:"وقد يتفق أن تكون مقادير القول [الشعر] الموزون مساوية لأجزاء اللحن ومنطبقة عليه، وقد يتفق أن يختلف، غير أنه ليس ينبغي أن يراعى في صنعة الألحان مطابقة أجزاء القول الموزون لأجزاء اللحن ولا يلتفت إلى وزن القول كيف كان، ولا يبالى أن لا يتبين وزنه عندما توزع حروفه على نغم اللحن" (الفارابي، ص ١١٥٣).

لم يقتصر هذا التعامل مع الشعر واللحن على الموسيقى العربية التقليدية فحسب، بل تخطاها إلى الموسيقى .والغناء الشعبي أيضاً. ولذلك وجب الحذر عند الاستشهاد بالغناء الشعبي، لئلا تؤدي الأغاني إلى الانحراف عن الحقيقة والصواب،

بسبب التقصير في معرفة العصر الذي تعود اليه نشأتها. ومن هذه الأغاني أورد ما يلي:
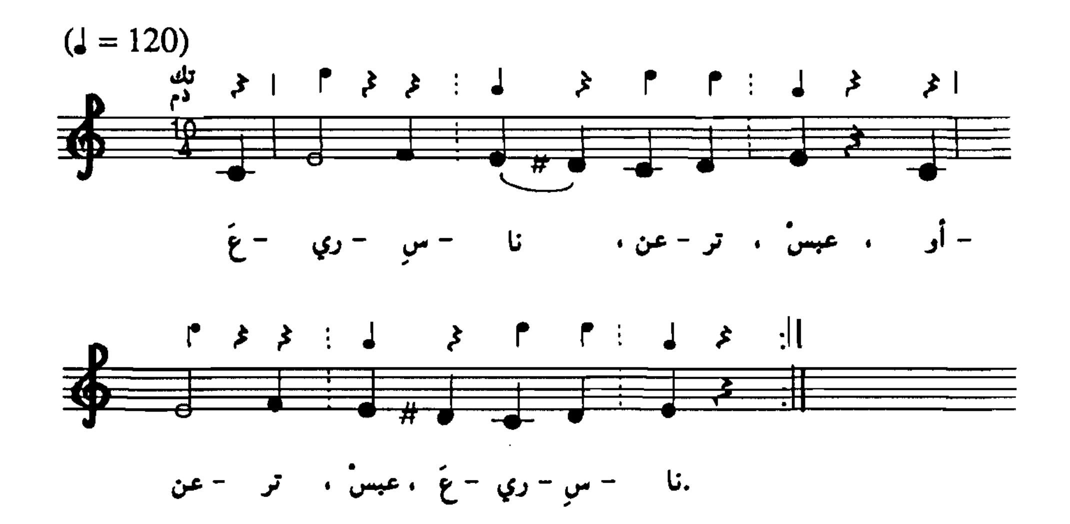






## مثال موسيقي رقم (٦)

## "عاليادي"

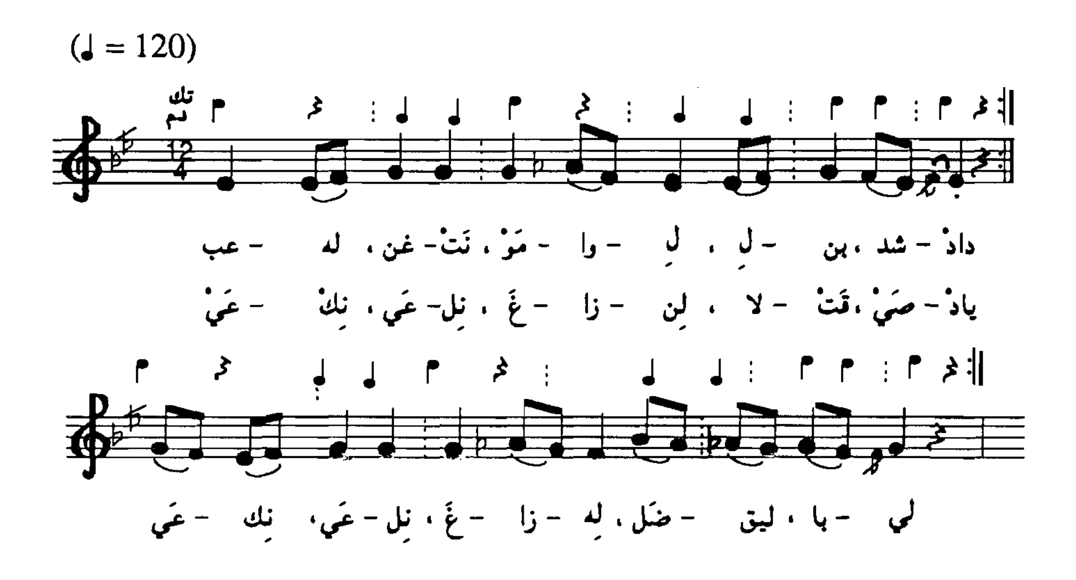
عاليادي اليادي اليادي   يا بو العبيـدية
تلتين عقـــلي شـــرد   في هوى البنيـة
يا رايحـــين عَ حـلب   حبي معاكم راح
يا محمـــلين العــنب   فوق العنب تفاح
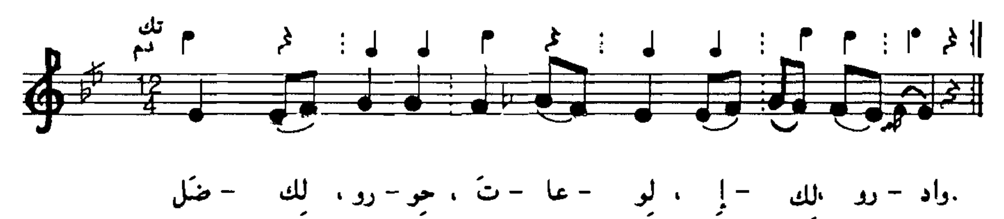



## مثال موسيقي رقم (٧)

### "عريسنا عنتر عبس"

عريســـنا عنتر عبس   عنتر عبس عريســنا
عريسنا زين الشباب   زين الشباب عريسنا
عريســـنا ابن الكرام   ابن الكرام عريســـنا







## مثال موسيقي رقم (٨)

## "عبلة غنت موالِ"

عبلة غنت مـواله لإبن شـــداد — عينك عين الغزالة ان لاقت صياد

عينك عين الغزالة ضلي قبالي — ضلك روحــي وتعــالي ولك رواد

يسمى ضرب الأغنية رقم (٦) "المصمودي"، وضرب الأغنية رقم (٧) "السماعي الثقيل"، ولقد غيّرت وحدته من ذات السنّ إلى السوداء، أما ضرب الأغنية رقم (٨) يسمى "المدور الحلبي"، وان هذه الضروب تناسب تلك الأغاني كما نرى.

وفي هذه الأمثلة نلاحظ اقتفاء المفهوم الذي يطرحه الفارابي واضحاً، اذ لم تؤخذ قيم الألفاظ بعين الاعتبار، بل ساوقت الكلماتُ الضربَ ولم تخرج عنه. كما نلاحظ ان الخانة الواحدة تحيط بالشطرة كاملة، ولهذه الملاحظة اهمية جذرية حين التطرق إلى علاقة الشعر بالشكل البنائي للأغنية. وفي هذه الأغاني تساوى المقصور مع الممدود بالزمن، واختلط المنبور بغير المنبور، وساد اللحن.

### علاقة الشكل البنائي للأغنية بالضرب، والشعر، والقافية

لقد تبينّا، عند الحديث عن التناظر، أن الشكل الظاهر للعيان في الشعر العربي الجاهلي يعتمد على ترداد نفس اللحن لكلا الشطرين، ولكلّ القصيدة القديمة. ولم ينطبق هذا المبدأ على الأغاني الواردة أعلاه، ولكنه انطبق على الأغنية البدوية. وبالرغم من هذه الحقيقة الا أن الشكل البنائي للأغاني الثلاثة أعلاه، رقم (٦-٧-٨)، لا يزال على علاقة وثيقة جداً بالشكل المكونّ للشعر، أى لكلمات الأغنية. ففي الأغنية الأولى رقم (٦) تتكوّن جملة موسيقية من جزئين يحيط كل منهما بشطرة من الشعر، وتعاد الجملة نفسها للبيت الثاني المشابه للبيت الأول بتركيبه. ولكن عند البدء بالفقرة الثانية والمكونة ايضاً من بيتين، تأخذ الشطرة الأولى طبقة صوتية أعلى ويتكرر نفس الصوت المرتفع فكأنه يؤذن بحدوث شيء جديد، وبذلك يتنبّه المستمع إلى المعنى الذي يأتي به الشعر، والى بداية فقرة جديدة، كما نلاحظ ان كل شطرة من الشعر تقوم على دور واحد فقط من الايقاع، أي أن الضرب يبدأ مع الشطرة وينتهي بانتهائها.

وتتصف الأغنيتان رقم (٧-٨) بنفس هذه الميزة. أما الأغاني البدوية كالهجيني والسامر السالفي الذكر، فليس لها ضرب تتسق معه، ولذلك كان وزن الشطرة وعدد وحداتها الزمنية، الضّابط الأمثل لتكرار اللحن مع كلّ شطرة مماثلة في القصيدة أو الأغنية. وفي هذه الأغاني البدوية يعاد اللحن حرفياً في كلّ الحالات تقريباً، بينما تُنوع الأغاني القروية باللحن، بالرغم من محافظتها على الايقاع، أو الوزن. وتنطبق الفكرة السابقة على كل من الأغنتين رقم (٦-٨). ولقد سبق وذكرت تفصيل التغير اللحني في رقم (٦)؛ وهاك ما نلاحظه في رقم (٨):

- يعاد نفس اللحن للشطرتين الأولين.
- ثم تأخذ الشطرة الثالثة لحناً آخر.
- وتعود الشطرة الرابعة إلى اللحن الأول.

ان التغيّر في لحن الشطرة الثالثة ينشأ في اعتقادي عن سببين، أولهما الدلالة على بدء فقرة جديدة، وثانيهما يتعلقّ بتغير القافية. في هذا السياق أورد النص المثير التالي لشوقي ضيف، والذي يعكس القناعة بدور الموسيقى في تكوين التصريع والقافية:

"على كل حال نبع الشعر العربي من منابع غنائية موسيقية، وقد بقيت فيه مظاهر الغناء واضحة، ولعلّ القافية أهمّ تلك المظاهر، فانها واضحة الصلة بضربات المغنين وايقاعات الراقصين. انها بقية العزف القديم وانها لتعيد للأذن تصفيق الأيدي وقرع الطبول ونقر الدفوف كما تعيد ذلك اشارات اخرى للغناء نجدها في الشعر القديم منها التصريع الذي نجده في مطلع القصائد..." (ضيف، ص ٤٨-٤٩).

وقد لا يكون للتصريع علاقة بالوزن، وضربات العازفين على آلات الايقاع، بقدر ما له وللقافية من علاقة باللحن والشكل البنائي للشعر والغناء معاً. فقد يكون

التصريع اشارة إلى كون الشعر الأقدم من الجاهلي، والذي لا نعرف عنه شيئاً يذكر، كله مقفّى، وكان يأخذ كله نفس اللحن. وبسبب صعوبة الالتزام في الصدر والعجز معا اقُتصر على التقفية وتصريع البيت الأول من القصيدة الطويلة. وما هذا الا حدس تاريخي له ما يبرره من التراث الشعري والغنائي. ولقد التزم الرجاز القافية والروي في أغلب الحالات، كما نجد ذلك في مقطوعات شعرية قصيرة تلتزم الروي أيضاً في كلّ الأشطر، وهاك بعض الأمثلة: (القالي، ج١، ص ١١٤، وص ١٢٠)

يا ليت لي نَعْلَين من جلد الضَّبُعْ — وشُرُكا من إستِها لا تنقطعْ
كل الحذاء يحتذي الحافي الوقع

وقال عبدالله ذو البجادين يخاطب ناقة رسول الله صلى الله عليه وسلم:

تعرّضي مـدارجاً وسومي — تعرّض الجوزاء للنجوم
هذا أبو القاسم فاستقيمي

ومثل هذه الأمثلة كثيرة،، فأصل التقفية له علاقة باللحن؛ أي كانت الأشعار ذات القافية الواحدة تأخذ ألحاناً واحدة. ولكن للقافية أثراً آخر ألا وهو قفلة اللحن، أي نهايته ومستقره، فبعضها ينتهي بممدود، وبعضها بمحمول (Portato) والبعض ذو مدّ مضاعف، ولبعض النهايات ممدودين متواليين، ويتوالي في أخرى ممدود مضاعف ثم ممدود عادي. واليك هذه النهايات بالكتابة الموسيقية حسب ترتيبها أعلاه:

(١) م̄ م م ، (٢) مْ مْ ، (٣) م م ، (٤) م م ، (٥) مْ م

وفي هذا تعليل اختلاف القوافي في الشعر العربي، ولا أقصد هنا اختلاف أحرف الروي، بل اختلاف صيغها، ففي الطويل مثلاً نصادف الصيغ النهائية التالية: مفاعيلن، مفاعلن، مفاعلْ. وعلى كلّ حال، فان تأثير القافية في الغناء العربي

التقليدي أو الفني، وفي الغناء الشعبي المتأخرين، وبشكل خاص في الموشح والزجل واضح المعالم (حمام، ١٩٨٤، ١٢٤-١٣١).

وعدا خاصية القافية والقفلة في تأكيد النهاية وتقوية تأثيرها في المستمع، فان لهما دوراً آخر يظهر في هيكل الشكل البنائي للقصيدة واللحن معاً. والقافية إلى جانب قيمتها الموسيقية، والصوتية باعتبارها ترداداً لحرف أو لعدة أحرف، تحتوي على دلالات صرفية ونحوية؛ ولكن جمالها يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى (فضل، ١٩٨٥، ص ٣٩٠-٣٩١). ولقد استفاد الزجل والموال من هذه الخاصية بوفرة كالموال العالي:

سلمّ على خلّتي ياللي انت داخل له
في البعد والقرب هو خلّي وانا خله
احنا ان دخلنا بقولوا الناس ده خُله
وان ما دخلنا على المحبوب متهومين
سلم على خلتي ياللي انت داخل له

وبهذا ننتهي من هذه النبذة عن علاقة الشعر بالموسيقى، وتطورها عند العرب، وسوف أجمل فيما يلي ما سبق وتوصلنا اليه.

**خاتمـــة**

لقد قامت محاولات متعددة للكشف عن أوزان الشعر العربي، وكانت أولاها مبادرة الخليل بن أحمد الفراهيدي (٧١٨-٧٩١) الموسيقي والنحوي الفذّ، الذي أراد حفظ نقاء اللغة العربية والأوزان العربية من الضياع أمام المدّ الحضاري الأجنبي في ذلك العهد (أدونيس، ١٩٨٤، ص ١٥، ص ١٩). ولقد وُفِّقَ الخليل في مسعاه بدليل ما أسفرت عنه خطوات الثقافة العربية بعده من الحفاظ على أوزان الشعر القديم ونظامه
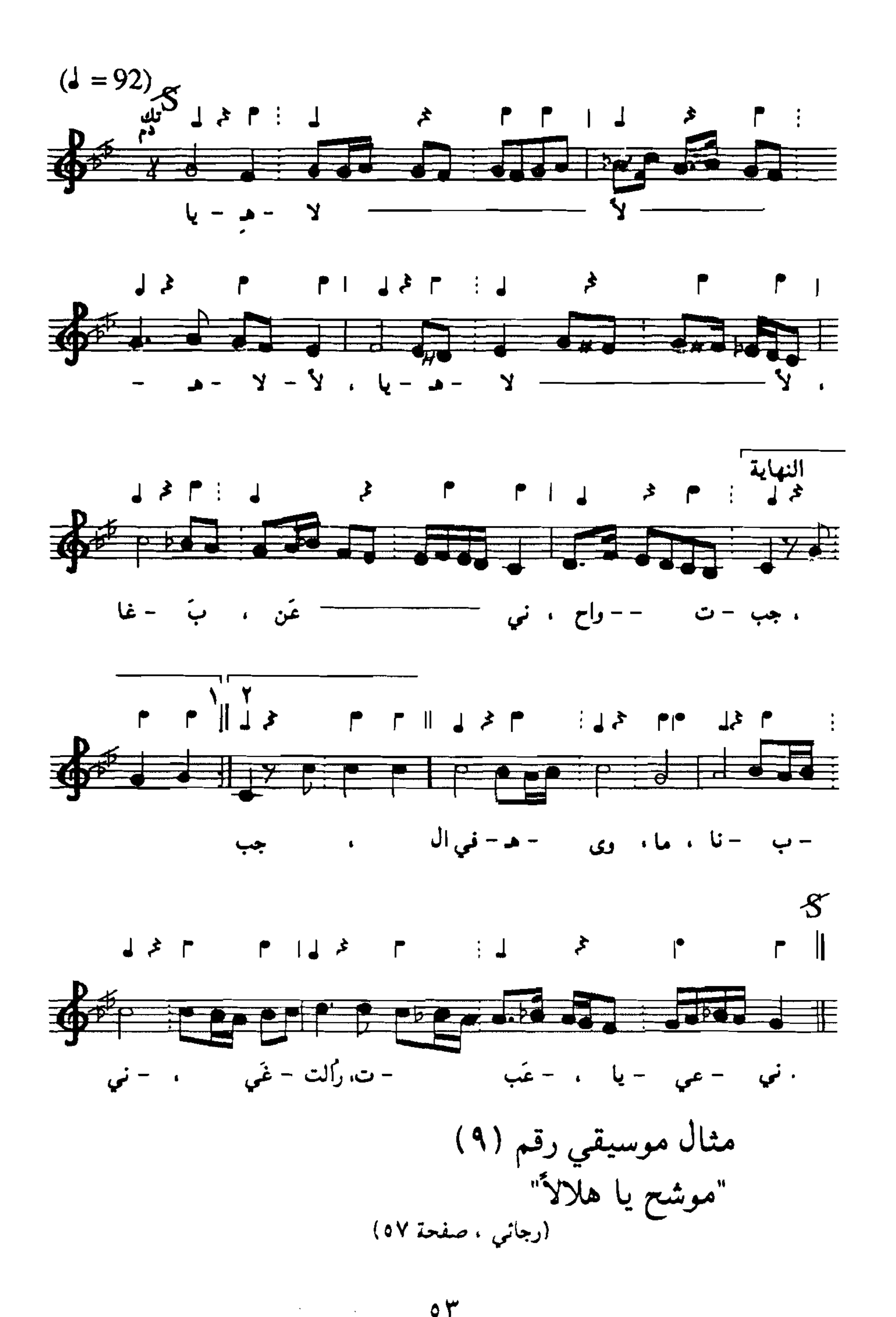
الايقاعي من التغيّر، بالرغم من إعاقة الابتكار إلى حدّ ما. ولقد استطاع **الشعراء** والمغنون العرب أن ينفذوا إلى اوزان اخرى لم تعهدها حضارة العرب الجاهلية؛ ولعل هذا ما دعا الجاحظ (القرن السابق الميلادي) لمقولته المشهورة التي صُدّر بها هذا الفصل. ومنها نستنتج ان العرب وحتى عصر الجاحظ، كانت ما تزال حريصة على تلحين الأشعار الموزونة علّى ضروب تناسبها، بينما تُخالف العجمُ هذا المبدأ، فتمدّ المقصور وتقصر الممدود من اللفظ حتى يتناسق مع الوزن الموسيقي. وتجدر الاشارة إلى أن مغنّي صدر الإسلام والعصر الأموي، وجُلّهم من الأجانب، قلدوا أسلوب الأعاجم في الغناء، فقسروا الشعر العربي-الذي كان متسقاً مع وزن اللحن العربي-للتوافق مع ألحان أعجمية لا توافقه، وطوّعوه لوزن اللحن. ومما يدعم ادعاءنا هذا، كون معظم مغنّي تلك الحقبة من الموالي والأعاجم، وعنهم نشأ الأسلوب الذي أطلق عليه اسم **"الغناء المتقن" الذي من أهم خواصه تطبيق إيقاع مستقل عن عروض الشعر على لحن الأغنية** (فارمر، ص ٦٣). وكان لهذا الأسلوب الجديد ان تسبب بجزء من الخلاف الذي نشأ بين مدرستي العصر العباسي الموسيقيتين. فقد انتهج ابراهيم الموصلي (٧٤٢-٨٠٤) وابنه اسحق (٧٦٧-٨٥٠) نهج المدرسة العربية القديمة، بمحاولتهما الحفاظ على تناسق وزن الشعر مع الاوزان الموسيقية، بينما خالفهما ابراهيم بن المهدي (٧٧٩-٨٣٩) في ذلك. وانّ ما أخذه اسحق الموصلي على ابن المهدي من إطالة ضمة "ذهبتُ" وإحالتها واوا "ذهبتو" في غنائه:"ذهبتُ من الدُّنيا وَقَد ذَهَبَتْ مِنّي" لتساوق اللحنَ أو الوزن الموسيقي، لخير اثبات على صحة ما أشار اليه الجاحظ، وما استنتجناه منه (الأصفهاني، ج٥، ص ٢٦٠-٢٦١)، (حمام، مجلة القاهرة، ص ٣٠-٤٠). ويبدو ان الزمن لم يكن في صالح مدرسة الموصلي، اذ ان الأسلوب الجديد راج على ما يبدو في زمن الفارابي (حوالي ٨٧٠-٩٥٠م) وانحسرت طريقة الموصلي. وها هو الفارابي يؤكد ذلك بقوله:"وقد يتفق أن تكون مقادير القول الموزون (الشعر) مساوية لأجزاء اللحن ومنطبقة عليه، وقد يتفق ان يختلف، غير انه ليس ينبغي أن

يُراعَى في صنعة الألحان مطابقة أجزاء القول الموزون لأجزاء اللحن، ولا مطابقة وزن القول لوزن اللحن، **بل انما ينبغي ان يُجزأ القول بحسب أجزاء اللحن ولا يُلتفت إلى وزن القول كيف كان، ولا يُبالى ان لا يتبين وزنه عندما توزع حروفه على نغم اللحن**" (الفارابي، ص ١١٥٣).

وهكذا تمّ انفصال الضرب (الوزن الموسيقي) عن وزن الشعر في الغناء العربي، والذي ما زال معمولاً به حتى الآن. والموشح التالي يوضح لنا المقصود بانفصال الضرب عن وزن الشعر في الغناء التقليدي العربي.

نلاحظ ان بعض المقاطع اللفظية تمتد بشكل زخرفي (melisma) لتناسب الوزن الموسيقي. ومثل هذا الأسلوب في التلحين يعتبر امتداداً لانفصال وزن الشعر عن وزن الضرب الموسيقي. -

نتيجة لهذا التغير ظهرت في العصر العباسي والأندلسي أشكال غنائية جديدة من أهمها شكل يشبه النوبة ظَهَر في بلاط بني العباس وكان ممهداً لاكتمال النوبة الأندلسية التي طوّرها زرياب تلميذ اسحق الموصلي، كما مهد للموشح الأندلسي. والى جانب الأساليب الفنية تلك، نمت أساليب غنائية ذات صفة شعبية مثل: القوما، والدوبيت، والكان وكان (الحلي، العاطل الحالي والمرخص الغالي). ولقد أوردنا مجموعة من الأغاني الشعبية المعروفة اليوم والتي تنتهج أسلوباً مشابهاً في علاقة وزن الشعر بالضرب الموسيقي، كما لمسناه في الموشح التالي، وذلك في الأمثلة ذات الأرقام (٦-٧-٨).




مثال موسيقي رقم (٩)

"موشح يا هلالاً"

(رجائي ، صفحة ٥٧)

ندرك مما سبق ان الشعر والغناء الجاهليين كان متلاحمين لا ينفصل وزناهما عن بعض، أمّا في العصور الاسلامية فقد اتجه المغنون إلى فصل الضرب الموسيقي عن وزن الشعر. ويعود ذلك إلى اتصال المغنين العرب بغناء الشعوب الاخرى وتأثرهم به. ويجدر التذكير بأن طويساً كان اول من غنى في المدينة غناء يدخل في الايقاع (الأصفهاني، ج٣، ص ٢٩). وقد أسبغ شرف إدخال الإيقاع للغناء العربي لكل من عزة الميلاء وسائب خاثر (فارمر، ١٩٥٦، ٦٥-٦٦). ومن المعلوم أن بعض مغني صدر الاسلام والعصر الأموي جابوا الأمصار بحثاً عن الجديد واقتبسوا ألحاناً وايقاعات ضمنوها غناءهم بالعربية ومنهم: ابن مسجح، الذي يقول فيه صاحب الأغاني:

"ثم رحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم والبربطية والأسطوخوسية، وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيراً وتعلم الضرب، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم، وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم خارجة عن غناء العرب، وغنى على هذا المذهب، فكان أوّل من أثبت ذلك ولحنه وتبعه الناس بعد" (الأصفهاني، ج٣، ص ٢٧١).

وبعد، فلقد كانت هذه المعلومات ضرورية للتأكيد ان الأوزان العربية الجاهلية كانت تتوافق مع وزن الشعر العربي، بينما اختلف الضرب الموسيقي بعد الاسلام عن وزن الشعر. وعليه فان الشعر الجاهلي يختزن ولا شك الايقاعات العربية الجاهلية. ولقد حاول الخليل استنباطها، ووضعها في علم يميزها الا وهو علم العروض. ولكن، باعتقادنا، ان الوسيلة أعيت الخليل، اذ لم تمكنه المقاطع اللفظية من توضيح الأوزان، وهي، أي المقاطع اللفظية، كانت الوسيلة الوحيدة المتوفرة لديه، ومنها ابتكر التفعيلات. أمّا اليوم فبالامكان التّوكُؤ على الكتابة الموسيقية لاعادة اكتشاف الأوزان الجاهلية.

# الفصل الثالث

# أسس وزن الشعر العربي

قبل الولوج في مسألة أسس الوزن الشعري/ الموسيقي، يستحسن استذكار ما توصلنا اليه بهذا الصدد. فالعرب في الجاهلية تميزت في ايقاع شعرها وفي تقفيته عن غيرها من شعوب العالم المعاصرة لهم من آرامية، وسريانية، وعبرية، ويونانية (أدونيس، ١٩٨٥، ص ١٩)، كما سيثبت ذلك مستقبلاً.

ولقد رأينا العرب تحافظ على التوازن بين مقاطع اللفظ من قصيرة وطويلة، وتؤديها غناء بما يناسبها من الأصوات. ولقد حرص العرب على المحافظة على زمن المقصور، بينما نوعت زمن الممدود حسب موقعه، ولم تبالغ في الاطالة. الا أنها بعد أتصالها-بعد الفتوح-بشعوب شمال شبه الجزيرة العربية، تحولت شيئاً فشيئاً إلى أسلوب الأعاجم. كما تأكدت لنا قيمة الاعادة، والتناظر، والالتزام في الشعر، كما نوّهنا بدور الاشباع والتحريك وأهميتهما الموسيقية. كما قشعنا الغمام عن علاقة القافية والروي بالقفلة والشكل البنائي للغناء العربي.

## كتابة الوزن الشعري/الموسيقي

يقول الفارابي:

"الألحان بمنزلة القصيدة والشعر فان الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب، ثم أجزاء المصاريع ثم البيت، وكذلك الألحان، فان التي منها تأتلف، منها ما هو أول ومنها ما هو ثوان إلى أن يُنتهى إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة؛ والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف

من الأشعار هي النغم، وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدّة والثقل التي تُتخيّل كأنّها ممتدة" (الفارابي، ص ٨٥-٨٦).

من هنا ننطلق في البحث عن الأوزان العربية وكذلك من خلال معرفتنا بالوزن الشعري/الموسيقي. وللكشف عن الوزن يجب أن نحدّد الكمّ الزمني الذي تأخذه المقاطع اللفظية، والنبر المستخدم في الشعر (حمام، أسس وزن الشعر العربي، آفاق عربية).

**أ- التعادل الكمي**

لنستخدم الطريقة التقليدية في التقطيع، حيث تحل الاشارة (ب) محلّ المقصور، والاشارة (ـ) محل الممدود والموقوف، ثم لنعطي المقصور نصف وحدة زمنية (♪) اي ذات السن، والممدود زمن وحدة كاملة (♩) السوداء اي ضعف زمن المقصور كما هو متعارف عليه ومن ثمّ نناقش النتائج. ولغرض التعادل الكمّي نقطع البيتين التاليين لعبيد بن الأبرص (شنقيطي، ص ١٥٥):

والمرءُ ما عاشَ في تَكْذيبٍ          طولُ الحياةِ لهُ تَعذيبُ
ريشُ الحَمامِ علــى أرْجَائِهِ          للقلبِ من خوفِهِ وجِيبُ

أ- وال مر ء ما عا ش في تك ذي بن
— — ب — — ب — — — —
♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♩ ♩

ب- طو لل ح يا ة ل مو تع ذي بو
— — ب — ب ب — — — —
♩ ♩ ♪ ♩ ♪ II ♪ ♩ ♩ ♩ ♩

جـ- ري شل ح ما م ع لى أر جا ئـ هي
— — ب — ب ب — — — ب —
♩ ♩ ♪ ♩ ♪ II ♪ ♩ ♩ ♩ III ♪ ♩

د- لل قل ب من خو ف هي و جي بو
— — ب — — ب — ب — —
♩ ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ I ♪ ♩ ♩

بالمقارنة نلاحظ ان بين الأشطر اختلافات في مُدَدِ وعَدَدِ المقاطع اللفظية من ممدودة ومقصورة بشكل يتنافي ظاهرياً مع مبدأ التناظر والتساوي في الوزن، ولقد أشير إلى مواقع هذه الاختلافات بالأرقام الرّومية (III, II, I).

في الحالة رقم (I) نلاحظ ان مقطعين ممدودين استبدلا بممدود يتلوه مقصور واحد فقط. اي استبدلت السوداوان (م م) في (م٤أ)، (م٤ب) و (م٤جـ) بسوداء تتلوها ذات السنّ (م م) في (م٤د)، وحتى يتعادل الزمن في الصيغتين يجب اطالة السوداء التي تسبق ذات السنّ بمقدار نصف وحدة زمنية لتصبح (م م)، وبذلك نحافظ على قيمة المقصور دون تعديل، حسب ما تقتضيه المدرسة العربية في الغناء، ويبقى الممدود ممدوداً، ولا ضير في زيادة مدّته قليلاً. ومثل هذا معمول به في الموسيقى بشكل عام. وفي مثل هذه الحالة لا يمكن حل آخر؛ فاذا أبقيناها كما هي، يحدث خلل كمّي يؤدي إلى فقدان التناظر والاعادة التي امتاز بها الشعر العربي؛ اذ لا يمكن ان يتساوى الواحد والنصف (م م) مع الاثنين (م م). وعليه، فانه لا يمكن القبول بهذا الوضع. واذا أردنا اطالة المقصور بحيث نصل للصيغة نفسها في الأشطر الاخرى، فاننا بذلك نخالف مبدأ الحفاظ على زمن المقصور، فتتحول الصيغة (م م) إلى (م م) وهذا أيضاً غير مقبول. ولذلك لا يبقى لدينا الا الحل الوارد أعلاه ويتم بقلب الصيغة إلى (م م)، وبذلك لا نُخِلُّ بالكم الزمني ولا بقيمة المقصور.

ان هذه الصيغة المكونّة من (م م) تتكرر كثيراً في الأبيات السابقة، ويقتضي الأمر ان تُعامل معاملة الحالة رقم (I) بحيث تصبح كلها (م م) منقوطة، وعليه تصبح صورة الكتابة الموسيقية للأشطر الأربعة كما يلي:

م٤أ ١-

ب ١- II

جـ ١- II III

د ١-

لفهم الحالتين الباقيتين (III-II) تجدر العودة إلى المثال الموسيقي رقم (٤)، في (٤أ) نلاحظ ان المغني يؤدي الوزن متكاملاً دون أن يقصر مدّة الأصوات الطويلة في الصيغة (م م)، بينما في (٤ب) يؤديها مقصورة وكأنّه يغنيها مقطوعة (Staccato). وهذا يؤدي إلى الاعتقاد بأن العرب قديماً كانت تتفنن بالأداء حتى أصبح ذلك جزءاً من التعديلات المتكرّرة في الوزن الشعري/الموسيقي. وهذا ما يطلق عليه في علم العروض اسم "الزحاف". ومن الملاحظ ان الممدود الذي يُقْصَرْ يأخذ نبراً فيه شيء من الشدّة لتمييزه عن الأصوات المنبورة في اللحن، وكأن المغنّي بذلك يشعرنا بمكان المدّ الأصلي. وعليه فان الحالة (II) في (م٤ب١) (م٤جـ١) تتساوي بالزمن مع الشطرتين الأخرين اذا وضعنا لها سكتة بمقدار وحدة زمنية واحدة لتصبح (م م) وبذلك يحلّ هذا الاشكال. ولقد اخترنا كتابة هذه الصيغة المزاحفة كما يلي (م م) للتذكير بالأصل مع المحافظة على قيمة المقصور.

أما الحالة (III) فتوضحها قفلة الأغنية رقم (٦ب). فكما هو واضح في (م٤جـ١) فان الصيغة (م م) غير موجود في باقي الأشطر، فلو جمعنا زمنها لساوى البيضاء (م)، وهذا ما يفسر قافية الأسطر الثلاثة الأخرى، فهي تماثل قفلات الغناء البدوي والقروي في أنحاء متعددة من الوطن العربي (م م)، وعليه فان قفلات الأشطر تكون متساوية الزمن وتصبح صورتها كما يلي:

م٤أ ٢-  م ·م  م  م· م  م  م  م  م  م

ب ٢-  م ·م  م  م· م  م  م  م  م  م

جـ ٢-  م ·م  م  م  م  م  م  م· م  م  م

د ٢-  م· م  م  م· م  م· م  م م  م

من المثال السابق نصل إلى النتائج التالية:

نتيجة رقم ١- المدود الذي يتلوه مقصور واحد فقط يأخذ مدة سوداء منقوطة.

نتيجة رقم ٢- يمكن ان تستبدل الصيغة (·م م) بالشكل (·م م م).

نتيجة رقم٣- يمكن في القفلة ان تستبدل الصيغة (·م م) بالبيضاء (م)

لمزيد من الاستقصاء نورد البيت التالي من مجمهرة عبيد بن الأبرص أيضاً (شنقيطي، ١٥٦).

قَطَعْتُهُ غُدْوَةً مُشِيحاً وَصَاحِبِي بَادِنٌ خَبُوبُ

م ٥- ق طع ت هو غد و تن م شي حن || و صا ح بي با د نن خ بو بو

ياخذ هذا البيت نفس وزن الأشطر في (م٤). ولكن نلاحظ ان بداية شطري (م٥) مختلفة عن (م٤) ولذلك آثرنا وصل شطري (م٥) حتى يتبين لنا أن بين العروض (قفلة الشطر الأول) وبين بداية الشطر الثاني ارتباطاً عضوياً حيث أنهما معاً يؤديان الشكل (·م م)، وهذا يفسر استبدال البدايات المكوّنة من سوداء واحدة (م)

في بعض البحور كالرجز مثلاً بذات السن (♪). وهكذا يمكن وضع نقطة لكل من السوداوين اللتين ينتهي بهما المصراعان لتعوضا عن النقص الزمني في بداية كل مصراع.

لا تعتبر هذه الظاهرة قاعدة، لأن النتيجة رقم (١) أعلاه تستوعبها وتفسرها. ولنستعرض وزن البيتين التاليين لعنترة بن شداد:

ولقد شَفَى نَفْسِي وأبْرَأَ سُقْمَهَا    قِيلُ الفَوَارس وَيْكَ عَنْتَرَ أقْدِمِ
والخيلُ تقتحمُ الخبارَ عَوابِساً    مِن بَيْنِ شَيْظَمَةٍ وأجْرَدَ شَيْظَمِ

م٦أ- و ل قد ش فى نف بسي و أب ر أ سق م ها
♩ ♪ ♩. ♪ ♪ ♩ ♪ ♩. ♩ ♩ ♪ ♩. ♪ ♪
I I

قي لل ف وا رس وي ك عن ت ر أق د مي
♩ ♪ ♩. ♪ ♪ ♩ ♪ ♩. ♪ ♪ ♩ ♪ ♩. ♩
I I

م٦ب- ول خي ل تق تح مل خ با ر ع وا ب سن
♩ ♪ ♩. ♪ ♪ ♩ ♪ ♩. ♪ ♪ ♩ ♪ ♩. ♩
I I

من بي ن شي ظ م تن و أج ر د شي ظ مي
♩ ♪ ♩. ♪ ♪ ♩ ♪ ♩. ♪ ♪ ♩ ♪ ♩. ♩
I I

نلاحظ الاختلاف القائم في الموقع (I)، حيث يستبدل الشاعر السوداء (♩) باثنتين من ذات السنّ (♪♪). ولا يغير هذا الاستبدال بالوزن، فزمن السوداء يساوي مجموع ذاتي السنّ. وعليه نصل إلى النتيجة التالية:

نتيجة رقم ٤- يمكن في بعض البحور استبدال السوداء (♩) باثنتين من ذات السن (♪♪). وتجدر الاشارة هنا إلى أن البحور التي تستبدل فيها السوداء باثنتين من ذات السن هي الكامل، والوافر، والخبب فقط، وسيأتي تفصيل ذلك لاحقاً. أمّا باقي البحور فلا تستخدم هذا النوع من الاستبدال مطلقاً؛ ولقد توصلنا إلى هذه الحقيقة بعد تقطيع عدد وافر من الأشعار بهذه الطريقة الموسيقية.

### ب- النبر الشعري الموسيقي

لسنا هنا بصدد نبر الكلمات أو النبر اللغوي، بل البحث في النبر الشعري، وفي (م١) كنا أشرنا لعدم توافق النبر اللغوي مع النبر الشعري دائماً. ولسوف نزيد استقصاءنا في البيتين التاليين:

البيت الأول للأعشى:

أحـلّ به الشـــّيب أثقـــاله          وما اعتَرَهُ الشـيب الأ اعْتـَرارا

البيت الثاني لشوقي:

ريم على القاع بين البان والعلم          أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

م٧ أ-

أ حل ل ب هش شي ب أث قا ل . هو

م٧ ب-

و مع تر ر هش شي ب ال لع ت را را

٨أ-

ري سن ع لل قا ع بي نل با ن ول ع ل مي

٨ب-

أ حل ل سف ك د مي فل أش هـ رل ح ر مي

وقبل الحديث في النبر أود ان أعيد إلى الأذهان ما سبق وذكرناه عن مواقع النبر الموسيقي حسب المقاييس الموسيقية البسيطة ( $\frac{2}{4}$ ، $\frac{3}{4}$ ، $\frac{4}{4}$ ):

آ- المقياس الثنائي يقسم اللحن أو الوزن إلى خانات أو حقول يحتوي كل حقل منها على وحدتين زمنيتين اي سوداوين أو ما يساويهما، ويكون النبر على أولى الوحدتين.

ب- المقياس الثلاثي يقسّم اللحن أو الوزن إلى حقول يحتوي كل منها على ثلاث وحدات زمنية أو ما يساويها، ويكون النبر على الوحدة الأولى أيضاً.

جـ- المقياس الرباعي يقسّم اللحن أو الوزن إلى حقول يحتوي كل منها على أربع وحدات زمنية أو ما يساويها، ويكون فيها نبران: نبر قوي ويقع على أول زمن في الحقل، ونبر متوسط يقع على الوحدة الثالثة.

هذا، وبعد اكتناه القيم الزمنية، التي عرضنا لها آنفاً، أجد من المستحسن تبيان علاقة مدة الصوت بنبره، فالصوت ذو الزمن الأطول يحتاج لشدة أكبر (أي لنبر أقوى) حتى يتسنّى لاهتزازه الاستمرار لفترة أطول؛ بينما الصوت الأقصر لا يحتاج لمثل شدة الأطول، وهذا أقرب برأينا إلى المنطق. وعليه نرتكز وندعم اعطاء السوداء المنقوطة النبر القوي. واذا استخدمنا المقاييس الموسيقية لوجدنا أن:

- الوزن الثنائي يُمكن ان يتكون من (مْ م) أو من (مْ م)
- الوزن الثلاثي يُمكن أن يتكون من (مْ م م)
- الوزن الرباعي يمكن ان يتكون من (مْ م مْ م).

فالاقتراح الوارد أعلاه، باستخدام المقاييس الموسيقية لوزن الشعر العربي يعتمد على واقع وليس فرضية؛ وان حقيقة نشأة الشعر والغناء نشأة واحدة يؤكد جدوى هذا الاقتراح. ورغبة في اعطاء الموضوع حقه من العناية، أشير إلى عدم التناظر في نبر الكلمات الواردة في شطري بيت الأعشى، وأتحدث هنا عن النبر اللغوي وليس النبر الشعري/الموسيقي. ففي الشطر الأول يقع النبر على (حلْ) من (أحلّ)، بينما في الشطر الثاني يقع النبر على (ترْ) من (اعترّه) أي المقطع الكلامي الثالث وليس الثاني كما يحدث في الشطر الأول. فأي النبرين نعتمد اذا استغنينا عن النبر الموسيقي؟ ولذلك فاني أعتقد بأن العرب باعتمادها النبر الموسيقي/الشعري عدّلت نبر الكلمات بما يتناسب معه. وعليه فان كلمة (أحلّ) الواردة في البيتين أعلاه تأخذ نبرين مختلفين كما أشيرُ اليه في التقطيع التالي:

م١١٧ -

أ حل ل ب هش شي ب

م٨ ب ١ -

أ حل ل سف ك د مي

م٧ ب ١ -

و مع تر ر هش شي ب

وبعكس كلمة (أحلّ)، نجد ان نبر كلمة (الشّيب) اللغوي يتوافق مع نبرها الشعري/الموسيقي. فاذا قارنا (م٧آ١) مع (م٧ب١) نلاحظ ورود لام (أحلّ) الثانية بنفس مكان المقطع (ترْ) من كلمة (اعتَره) حيث تقع على السوداء المنقوطة، اي موقع النبر القوي. بينما يقع المقطع الكلامي (حَلْ) من (أحلّ) في (م٨ب١) على السوداء المنقوطة، اي على النبر القوي.

وبتطبيق النبر الموسيقي على وزن الشعر سنصل إلى نتائج مثيرة حقاً، وهو ما ستكشفُهُ الأمثلة التالية ونبدأ بالبيتين التاليين للخنساء (ديوانها، ص ٧٠):

وَبِنفْسِي لَهُموم فَهْيَ حَرّى أسِفَهْ
انّ نفسي بعدَ صَخْرِ بالردّى مُعْتَرِفَهْ

م١٩-

و ب نف سي ل هـ مو من فه ي حر رى أ س فه

ان ن نف سي بع د صخ رن بر ر دى مع ت ر فه

عطفاً على ما توصلنا اليه، من كون السوداء المنقوطة حاملة النبر القوي، وأن الايقاع المنقوط في الموسيقى يساير هذه الخاصيّة، فان بالامكان اعتبار السوداء المنقوطة بداية للحقل الموسيقي أو الخانة. فاذا قسّمنا وزن البيتين السابقين حسب هذا المفهوم لحصلنا على وزن في المقياس الرباعي ($\frac{4}{4}$). ولهذا الغرض وضعنا، كما هو مبين

أدناه، خطاً عمودياً واحداً قبل كل سوداء منقوطة لتدل على الخانات، وخطين عموديين لفصل الشطرين عن بعضهما. ويجدر التنويه بأنهما لا يعتبران خطي خانة، ولكنهما قد يقعا، في بعض البحور مع خط الخانة.

م ٩ ب – $\frac{4}{4}$

نلاحظ ان الصيغة ( ) قد تحولت إلى الشكل ( ) في بعض المواقع وانّ الصيغة ( ) قد تحولت إلى بيضاء ( ) في القفلة. وهذان الاستبدالان لا يتعارضان البتّة مع نتائج التعادل الكمي السابقة الذكر. ومن تحليل الكثير من الأبيات نصل إلى نتيجة وهي:

نتيجة رقم٥– ان الوزن الرباعي يتكون من الصيغة ( ) مجموعـاً لها الصيغة ( )، بحيث يكون النبر القوي على السوداء المنقوطة ( )، والنبر المتوسط على السوداء الأولى من الصيغة ( ).

لنأت بمثال آخر، وهو من شعر الحارث بن حلزة (شنقيطي، ص ١٢١).

آذَنَتْنَا بِبَيْنِها أسْماءُ　　　رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّواءُ
وطِراقاً من خلفِهِنَّ طِراقٌ　　　ساقطات ألْوَتْ بِها الصحراءُ

م١٠أ - $\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$ ||

$\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$ |

م١٠ب - $\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$ ||

$\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$

نعيد للذاكرة غَلَبَةَ التزام الشاعر الجاهلي بالتناظر بين وزني الشطرتين أو بين البيتين. وبالمقارنة بين الأشطر والأبيات يمكن الوصول إلى الوزن الصحيح. وعليه فان الاختلاف في القفلات أعلاه ظاهري فقط، اما في الواقع فهي متســاوية. ففي القفلة (م م م م) يلتزم الشاعر الوزن حرفياً، بينما في القفلة (م م م م) فانه يستعير قفلة ترد بكثرة في الشعر الجاهلي (انظر م٤آ، ب، د٢) وفي الغناء البدوي والقروي الذي نسمعه اليوم. ولعل هذه القفلة كانت يوماً بدعة مستحبّة فأكثر الشعراء من استخدامها. والبيت من وزن الخفيف، وهو من أعقد البحور العربية حيث يجمع المقاييس الثلاثة في وزن واحد $\left(\frac{3}{4}+\frac{2}{4}+\frac{3}{4}+\frac{4}{4}\right)$ من هذا المثال نستنتج:

نتيجة٦- يتكوّن المقياس الثلاثي من سوداء منقوطة يقعُ النبر عليها وذات السن، وسوداء (م م م). ويتكوّن المقياس الثنائي من سوداوين فقط يقع النبر على الأولى منهما (م م)، وفي هذا البحر أعلاه يمكن للصيغة (م م) ان تتحوّل إلى الشكل (م م) فقط وليس إلى (م م م) كما هو الحال في الكامل، والوافر، والخبب (انظر م٦).

نتيجة٧- استخدمت العرب أوزاناً بسيطة (انظر م٩آ-ب)، وأوزاناً مركبة (انظر م١٠آ-ب).

نتيجة ٨- يبدو ان العرب الجاهليين استخدموا الجامحة (Synkope)؛ وهي تنقل مكان النبر الحقيقي إلى مكان آخر بواسطة مدّ الصوت الواقع على الموقع الخالي من النبر ليصل إلى الموقع الثاني الخالي من النبر ومتجاوزاً الموقع المنبور، وذلك يحدث في قفلة عروض (م١٠آ) وقافية (م١٠ب). لنأخذ مثلاً آخر، وليكن البيت التالي للنابغة الذبياني(ديوانه، ص ٢٩):

يقولون حِصْنٌ، ثمّ تَأْبَى نُفُوسُهُمْ وكيفَ بحصْنٍ، والجِبالُ جُمُوحُ

م١١-

لهذا البيت وزن مركب من المقياسين $\left(\frac{4}{4}+\frac{3}{4}\right)$، ولكن الوزن لا يبدأ بالسوداء المنقوطة بل بذات السن وسوداء بعدها ( )، وتعتبر مثل هذه الأزمنة في الموسيقى "أزمنة تمهيدية" (Anacrusis). وبين الخطين الفاصلين بين الشطرتين نلاحظ ان هذين الصوتين التمهيديين ما هما الا جزء من الخانة$\left(\frac{3}{4}\right)$ والمكوّنة من آخر الشطر الأول وبداية الشطر الثاني. وذلك يفسر الأصوات التمهيدية والتي تجدُ تكاملها الزمني مع آخر صوت في البيت ( ).

وعلى هذا الأساس نعود إلى الأمثلة (م٤آ-ب-جـ-د٢) و (م٥آ-ب)، ونحدد خاناتها، فنجد أنها تبدأ بأزمنة تمهيدية.

م٤ آ-

ب-

جـ-

د-

م٥ آ-

ب-

وفي المثال (م٦) تتكوّن الأزمنة التمهيدية من اثنتين من ذوات السن أو سوداء واحدة كزمن تمهيدي.

١٦- 4/4

ب- 4/4

ومما مضى نستخلص النتائج التالية:

نتيجة ٩- تبدأ بعض الأوزان بأزمنة تمهيدية.

نتيجة ١٠- يكون موضع الأزمنة التمهيدية على الضعيف من أزمنة الخانة، ولا تأتي على الأزمنة المنبورة مطلقاً.

نتيجة ١١- الأزمنة التمهيدية تميّز الأوزان (البحور) عن بعضها، وذلك اذا صدف وكان لها نفس الميزان مركباً كان أم بسيطاً.

نتيجة١٢- وقوع الأزمنة التمهيدية على الضعيف يسمح للنبر أن يقع على آخر صوت في القفلة.

وهكذا تتوضح لدينا مكانة النبر في الغناء والشعر العربيين الجاهليين. ولقد قمنا بامتحان هذه النتائج في الأشعار المختلفة ووجدنا أنها تنطبق تماماً على كل الأشعار الجاهلية التي قمنا بتحليلها مستخدمين هذه الطريقة. ونتيجة لذلك وجدنا أن هناك

أشعاراً تتكوّن من واحد من المقاييس البسيطة فقط، وبعضها يتكوّن من اثنين، والبعض الآخر من الثلاثة مجتمعة.

لقد مرت معنا أبيات في المقياس الرباعي منفرداً، وفي بعض المقاييس المركبة، وسنقدم فيما يلي مثالين في المقياسين $\left(\frac{2}{4}\right)$ و $\left(\frac{3}{4}\right)$ كل على انفراد. والبيت الأول لعلي بن أبي طالب كرّم الله وجهه (التبريزي، ١٩٦):

ان الدنيا قد غرّتنا واستهوتنا واستلهتنا

م١٢- $\frac{2}{4}$

والبيت التالي في الوزن الثلاثي لبشر بن حازم (التبريزي، ص ١٨٣):

فأمّا تميمٌ، تميمُ بنُ مرّ فَألفاهُمُ القومُ رَوبَى، نيَامَا

م١٣- $\frac{3}{4}$

بعد هذا العرض يجدر التذكير بالتغيرات التي تعتري الصيغ الايقاعية.

آ- الصيغة الأساس ( ) وهي التي تبدأ بها الخانة (عدا الخبب)، يمكن ان تتحوّل إلى الشكل ( ) فقط.

ب- يمكن للصيغة ( ) ان تتحوّل في كل البحور إلى ( ) عدا أوزان الوافر، والكامل، والخبب، حيث يمكن ان تتحوّل إلى الشكل ( ) فقط.

ولذلك فان جميع المقاييس البسيطة التي تكوّن الأوزان لا تخرج عن هاتين القاعدتين. ومن خلال استكشاف الأوزان في أعداد وفيرة من الأشعار الجاهلية توصلنا إلى النتيجة التالية:

نتيجة ١٣- لا يعتري القصُر ثالثة الوزنين الثلاثي والرباعي؛ وقد يزيد زمنها بمقدار نصف وحدة زمنية في المقياس الرباعي، بما يوافق التغيرات التي تعتري الصيغة (م م) والسبب يكمن في موقع ثالثة المقياس حيث يمكن لما قبلها ولما بعدها ان تُقصَر فيزيد بذلك عدد المتحركات عن اثنين، وهذا ما لم يوافق الشاعرية العربية الجاهلية.

ولذلك استحسن للثالثة ان تبقى ممدودة؛ ولسوف نتأكد من هذه القاعدة عند الحديث عن الاشباع والتحريك في الشعر العربي.

هناك بعض الملاحظات التي لا يعيها المرء الا بعد لأيٍ، وتقطيع عدد وافر من الأبيات. ومما تجدر ملاحظته، أن الشعراء الجاهليين قلّما يأتوا بالاستبدال (الزحاف)، أي استبدال الصيغة (م م) مثلا، باحدى بديلاتها (م م) أو (م مم) وذلك حسب البحر. ففي قصيدة النابغة الذبياني التي مطلعها "كِليني لهم يا أميمة ناصب"، والتي بلغ عدد أبياتها تسعة وعشرين بيتاً لم يستعمل النابغة الاستبدال الا مرّتين فقط. وهذا لا ينفي محبة العرب للزحاف وتفضيله أحياناً. فابن عباد يقول في "الاقناع": وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل (الحنفي، ١٩٨٥، ص ٥٨٠، الحاشية رقم ٣).

باعتبار العرب القدماء كانت تنشد القصيدة كلها على وزن واحد كما تفعل البدو اليوم، فان مقارنة أشطر القصيدة الواحدة من الشعر الجاهلي يعتبر ضرورة احياناً، وذلك في الحالات التي يمكن فيها الالتباس. ويعجب المرء أحياناً لأبيات يوردها ابن عبد ربهّ منفردة وينسبها لبحر وهي قد لا تكون منه، ولكن لا يمكن التأكد لعدم وجود ما يساعد بالمقارنة على تحديد وزنها.

تأخذ بعض البحور مقياساً واحداً، اي تشترك بنفس المقياس، ومع ذلك تستطيع تمييزها عن بعضها، وذلك بسبب اختلاف بداياتها. ولضرورة توضيح ذلك، سنقطع الأبيات الثلاثة التالية:

م١٤- أيّما واشٍ وشى بي    فاملئي فاه تُرابا
م١٥- والبدرُ فوق دجلةٍ    والصّبحُ لمّا يشرقِ
م١٦- أيا واها لذكر الله    يا واهاً له واهاً

(محمود مصطفى، ١٩٨٣، الصفحات م١٤، (ص١١٥)، م١٥(ص١١٢)، م١٦(٩٨))

م١٤-

م١٥-

م١٦-

نلاحظ التعادل الكمي بوضوح في هذه الأمثلة، فانّ ما يزيد في البداية ينقص في النهاية. وكما يدلّ الشكل فقد قطعت البيت كاملاً، وأشرت إلى نهاية الشطر الأول بفاصلة. وان ما يلفت الانتباه، هو أن كل هذه الأوزان تستخدم المقياس الرباعي ولكن (١٤) لا يبدأ بأزمنة تمهيدية، بينما (١٥) يبدأ بسوداء تمهيدية، و(١٦) يبدأ بذات السن وسوداوين تمهيدية. ولذلك نُسِب كل منها إلى بحر، ف (١٤) نسب للرمل، و(١٥) نسب للرجز، و(١٦) نسب للهزج. واذا استبدلنا الوحدة الرابعة في المقياس

الرباعي إلى (♪♪)، لحصلنا على كل من "الكامل" و "الوافر"، بدل (١٥، ١٦) ولعلّ الخليل لم يضع دوائره عبثاً، وأنه كان يدرك بالحس والذوق ما بين البحور من قرابة، ولكن أعوزته الوسيلة في ايضاحها فغفل خلفه عن مقصده، وقصّروا في فهمه فتاهوا عن سبيله. وما سميت بحثي "معارضة العروض" استهانة برجل فذّ فرض على العالم ذكره.

# الفصل الرابع

# الاشباع والتحريك

## ظواهر الاشباع والتحريك في الشعر العربي

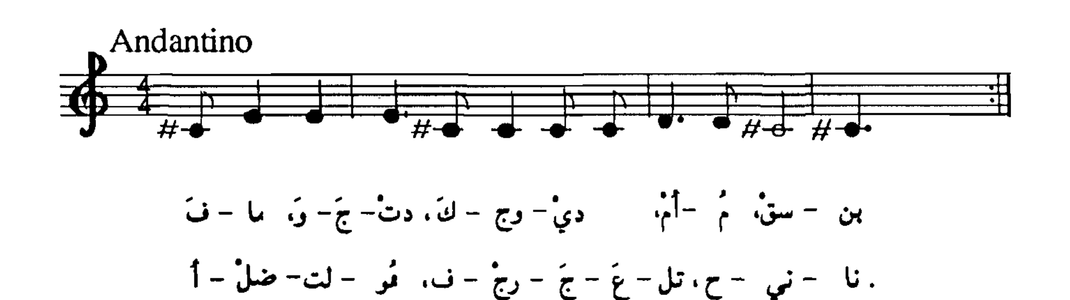
لقد بحث النحويون واللغويون في تصرّف الشعراء من تحريك السواكن أو حذف أحرف العلة، ومن اشباع المتحرك أو وَقْفِه في مواضيع تندرج تحت علوم البلاغة والنحو والضرورة الشعرية. ولكن هذه الظواهر كثيراً ما سببت لهم بعض الارباك في فهمها وتحليلها لعدم ربطهم ذلك بالوزن الموسيقي الذي يلتزمه الشاعر حال انشاد القصيدة، أو لعدم ادراكهم لكيفية الأداء. وحسب نتائج الأبحاث والمعلومات الواردة في الفصول السابقة فان لهاتين الظاهرتين علاقة حميمة ووطيدة بالوزن الشعري/الموسيقي. ولدينا من الشواهد ما يدلّ على صحة ادّعائنا، ومنها ممّا لا يتعارض مع هذا الادّعاء لجواز الأوجه في تحليله.

نحن نربط مسألتي المدّ (الاشباع) والتحريك (القصر) بناحيتين موسيقيتين وهما: المحافظة على الوزن؛ وطريقة الأداء. ويخدم الأداء في التأثير على المستمع واثارته بادراج بعض التغيرات في الأزمنه، وكذلك باستخدام هذه التغيرات في تقوية المعنى بأسلوب تعبيري. ويتضح بذلك قصد عبد القادر البغدادي (البغدادي، ١/١٥) الذي يعتقد بأن العرب قد تأبى الكلام القياسي بسبب عارض زحاف، فتستطيب المزاحف دون غيره فترتكب الضرورة لذلك.

ونقول أن الشاعر اذا ألقى قصيدته يركز اهتمامه في وضع المعنى بصيغة تتناسب والوزن الذي بين يديه؛ ولا يكون لديه من الوقت ما يكفي للمعالجات والتصحيح، وبصورة خاصّة في حالة ارتجاله الشعر كما يصنع الرّجّاز، وكما نشبهه بما يغنّيه الزجّالون في منتدياتهم.

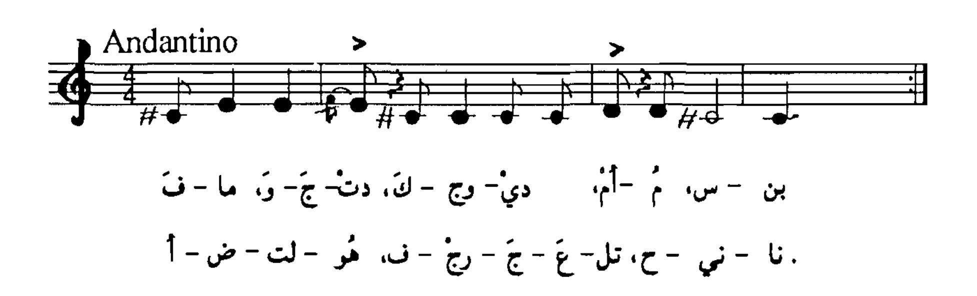
في المثل التالي لعمرو بن كلثوم (الزوزني، ص١٢٢) تتضح قيمة الأداء اذا وزنّا البيت حسب اللحن التالي الذي يستخدم لالقاء مثل هذه الأشعار من بعض رواة الشعر:

فما وَجَدَتْ كَوَجْدِي أمُّ سَقْبٍ أضَلّتْهُ فَرَجَّعَتِ الحَنينا




## مثال موسيقي رقم (٤أ)

"روي الشعر"




## مثال موسيقي رقم (٤ب)

"روي الشعر"

نلاحظ في المثال (آ) محافظة الرواى على قيم الأزمنة محافظة تامّة ودون تلاعب أدائي، فالمقاطع الطويلة تُؤدّى بأزمنة طوال ولا يُحتاج لاشارات سكوت بقدر الزمن المفقود كما هو الحال في (ب). وفي (ب) نلاحظ أن المغنّي/الشاعر يتدرّج بالقوة ليصل الى (دَتْ) في (وَجَدَتْ) ليختصر زمنها وكأنّهُ يؤديها مقطوعة (Staccato). وكذا في (هاء) "أضلّتهُ)، وفي (تلْ) من "فَرَجْعَتِ الْ" أما في كلمة "أمّ" فيصعب الأداء بهـذه الطـريقة ولكنّه محتمل أيضاً. ولهذا فقد أشـرنا لمثل هذه الحالات بالصيغـة (♪ ♪) لأنها لا تفيد القَصْر كما هي الحال في هاء "أضلتهُ"، أو القطع (Staccato) كما هي الحال في المواقع الأخرى من البيت. ويجدر التنويه بقدرة الشاعر الكبيرة في اختيار ألفاظٍ مناسبة لمثل هذا الأداء. ففي المثال أعلاه نلاحظ إتيانه القطْع أو الحركة في الأمنكة التي يمكن فيها القطع؛ فهو يقول "أضلتهُ" و"جَدَتْ" أمّا في الموقعين الآخرين وهما "أمّ" و"فرجعت الـ" فالمدّ أنسب.

وهكذا يمكن للشاعر / المغني التلوين والتنويع بالأداء فلا يتحوّل الغناء أو الانشاد رتيباً مملاً. وهنا تكمن/قيمة الأداء. ولذلك استطابت العرب المزاحف ونمّته. ولكنّ مواقع الزّحاف بقيت ثابتة، وامكانياته محدودة، ولقد حصرناها وأثبتناها في الفصل الثالث.

ولعلّ هذه الأصول تأكدت واستقرت عبر عصور طويلة من المِران بالتلقين من شاعر لآخر، ومن تقليد الشعراء لبعضهم بعضا.

### الاشـــــباع

يعتقد بعض النحاة واللغويين أن الزحاف لا يخرج عن المعهود عند العرب فسيبويه يقول: "اعلم أنهم مما **يحذفون الكلم وان كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوضون، ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في**

**كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطاً** (سيبويه، ج١، ص٢٤-٢٥) وبعضهم ربط الزحاف بالوزن (السيد ابراهيم، ص١٧). ونعتقد بأن هناك حالات كثيرة التجأ اليها الشعراء ليتكيفوا مع الوزن. ومن هذه الأمثلة قول الشاعر:

وأنت من الغوائِل حين تَرمي       ومِنْ ذَمِّ الرِّجالِ بِمُنْتزاح

والشاعر هنا يريد "بمنتزَحِ" دون الألف. ولم تألف العرب قلب الحركة مداً بل حافظت على زمن المقصور دائماً. ونحن نذكر ما كان من انتقاد اسحق الموصلي للمغني الأمير ابراهيم بن المهدي لِقوله "ذهبتو" بدلا من "ذهبتُ" (الأصفهاني، ج٥، ص٢٦٠-٢٦١)، فكيف نعلل ما حدث في هذه الحالة؟ ان معنى الفتح، والضم، والكسر بالنسبة لنا ما هو الا ألف أو واو أو ياء قصيرة بحيث تأخذها الأذن زمنياً كحركة سريعة. وفي الحالة أعلاه لم يكن للشاعر مندوحة من قلب الفتحة ألفاً اذا أراد أن يصيب الوزن؛ والوزن هنا يعني مددا زمنية. فهذا البيت يوزن حسب ميزان الأغنية السابقة (٤آ-ب)؛ واذ أن الزاي في "منتزح" تقع على أطول ممدود في الوزن الشعري/الموسيقي (𝅗𝅥) فليس للشاعر المنشد من مفرّ عن المدّ:

م١٧ - [musical notation, 4/4]

و - من ، ذم - مر ، ر- جا- ل ،ب - بن- ت - زا - حي

كما أن الشاعر في المثال السابق قلب الفتحة ألفاً، فان الفرزدق قلب الكسرة ياء في البيت التالي (أبو العلاء المعرى، ص٢٩٣):

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة       نفي الدنانير تنقاد الصياريف

م-١٨

تن - في ، ي- دا - لل ، ح- صى في ، كل - ل ، ما - ج - ر- تن

نف - يد ، د - نا - ني - ر، تن- قا - دُص ، ص- يا - ري - فِ

والبيت من البحر البسيط وميزانه ($\frac{3}{4} - \frac{4}{4} - \frac{3}{4} - \frac{4}{4}$)؛ وتعليل اختيار الشاعر للجمع على (مفاعيلِ) "صياريفِ" بدلاً من (مفاعل) "صيارف" وهو الأصل، لأن الوزن ملزم للشاعر هنا بالاطاله. ونلاحظ تشابه العلّة في المثلين السابقين من تساوق الحركة مع المدّ الطويل (م).

ويقيم المثلان السابقان الدليل على العمل بالاشباع حتى في مواقع من اللفظ لو مدّت لخرجت عن القياس. وبالرّغم من قلّة هذه الأمثلة الاّ أنها تؤكد قيمة الاشباع في تطويع اللفظ ليساير الوزن في الحالات الضرورية.

أما قول عنترة في معلقّته "يَنْباع" بدلا من "يَنْبَع" فليس ضرورة حتمية لأقامة الوزن بعكس ما يذكر الزوزني في تعليقه (الزوزني. ص١٤٤).

ينباع من ذِفْرى غَضوب جَسْرَةٍ زَيّافَةٍ مثل الفَنيقِ المُكْدَمِ

م - ١٩

ين - با - ع ، من ذف - رى ، غ- ضو- بن ، جس - ر- تن

بما أن العرب اعتادت أن تستبدل (ـْم ـم) بالصيغة (ـْم ـم ـم)، فالموضع يحتمل الاشباع والتحريك، ولكن لماذا اختار عنترة المدّ على غير القياس وترك الحركة وهو ما ألِفته العرب؟. وانّا نعيد ذلك الى الأداء؛ فلعلّه مدّ الفتحة لينبئنا بفعل النبع والامتداد في مجرى عَرَق الناقة. وهو لو حركها لقطع الشعور بالاستمرار في جريان العرق ووصوله لأذنها. فهو هنا ضحّى بالقياس في سبيل تمثيل المعنى وهو جزء من الأداء.

وهو أيضا يحرك ميم "ركابكمُ" ليمدّها في قوله:

ان كنتِ أزمعْتِ الفراقَ فأنِمّا          زُمّتْ رِكابكمُ بليلٍ مظْلِمِ

م ٢٠ أ-

زم - مت ، ر- كا - ب - ك - مو ،ب- لي- لن ، مظ - ل- مي

لقد كان بامكانه تسكين الميم، لغوياً، ولكن هذا التصرف خارج عن الوزن. ولذلك كان لا بدّ له من تحريك الميم. وفيما يلي نوضح اختلال الوزن باستخدام التسكين.

م ٢٠ ب-

زم - مت ، ر- كا - ب - كمْ ،ب- لي- لن ، مظ - ل- مي

لقد أدرك عنترة أن استبدال الصيغة (م م) بالصيغة (ـْم ـم) في بحر الكامل غير ممكن، ولم تألفه العرب، وهو يدرك بأنّه لو فعل ذلك/ لا نْقَلبَ الى الرّجز، ولذلك كان لا مفر له من تحريك الميم، بتحريك الميم تتوالى في الموضع أربع حركات وهذا أيضاً مما أبته شاعرية العرب، ولهذا وجب الاشباع. وللا شباع هنا قيمة تعبيرية أدائية أيضاً، فالشاعر يمدّ الميم لتصل للّيل المظلم وهذا يقوّى الاحساس بفعل الزّم وبه تعبير عن

اصرار الحبيبة على الفراق، وعن انقباض نفسه لهذا الحدث الذي يتم تحت جنح الظلام؛ والنفس تكره الظلمه. وشبيهه بذلك ما يحدث من اشباع في هاء " يداه" من البيت التالي وذلك لتحاشي تحول الصيغة (م م) الى (·م م):

رَبِذٌ يداهُ بالقِداح إذا شَتَا          هَتّاك غاياتِ التِّجارِ مُلَوَمِ

لنأخذ مثلا آخر من معلقة عنترة أيضاً (الزوزوني، ص١٤٨):

فتركتهُ جَزَرَ السِّباعِ يَنُشنَهُ          يَقْضِمْنَ حُسْنَ بَنَانِهِ والمِعْصَمِ

م ٢١ أ- 4/4
ف ت رك ت هو ج ز رس س ب ع ي نش ن هو

ب- 4/4
يق ضم ن حس ن ب نا ن هي ول مع ص مي

في (٢١آ) نلاحظ وجوب الاشباع في هاء "تركتهُ" والسبب واضح لورود أربعة متحركات متوالية. وتشبع الحركة التي تقع في موقع المدّ. أمّا المقاطع اللغوية القصيرة (المتحركة) التي تأتي في مكان الأزمنة الضعيفة من الخانة فلا تشبع مطلقاً، الا تلك التي في الكامل والوافر كما رأينا، وموقع المدّ هو نفس موقع النبر في الخانه. ولذلك فان الاشباع لا يتم الا في هذه المواقع، ويندر أن يحدث في القفلة على الزمن الضعيف. وما ذكرناه ينطبق على الأوزان الثنائية والرباعية؛ أما الوزن الثلاثي فيجب اشباع ثلاثيته حتى لا يختلط الوزن الثلاثي بالوزن الثنائي فيما لو تحولت ثالثته الى متحرك. اذ أن السوداء المنقوطة لا تحسب كذلك الا اذا تليت بمقصور واحد فقط، أمّا اذا

تليت بمقصورين فتعتبر بمقدار سوداء واحدة فقط. وعليه، فان الوحدة الثالثة في الخانة تشبع ولا يهمّ لأي مقياس تبعت ($\frac{3}{4}$) أو ($\frac{4}{4}$). وبما أن العرب اعتادت تقصير المقطع الأول في الخانه، أي موقع السوداء المنقوطة، فان احتمال ورود مقصورين قبل الوحدة الثالثة ممكن دائماً؛ وكذلك امكانية ورود متحرك أو اثنين بعدها يجعلها مكان مدّ مهمٌ جدا، ولو اختل مركزها لا ختل الوزن ولذلك حافظ الشعراء المنشدون على زمن الثالثة طويلاً دائماً في أي وزن أو مقياس وردت. وهذا ما تجده في هاء كل من "ترتكته، بنانه" والتي تقع على ثالثة الأزمنة في المقياس الرباعي. أمّا في الحالتين الواردتين في قفلة أو نهاية الشطرتين وهُما: هاء "ينشنه" وميم "المعصم" فتقعان في واقع الأمر على ثالث زمن من المقياس الرباعي؛ واضافة لذلك فانهما تعتبران صوتا وقوف وارتكاز، ولا يقف العرب على متحرك أبداً، وإذا كانت القافية متحركة، فإن ذلك يعني أن الحرف المتحرك ينشد ممدوداً ولكنه محمولٌ (Portato) أو مقطوع (Staccato).

وأمثلة الاشباع في الشعر العربي كثيرة جدا وكلها يجد تعليله فيما سبق وأثبتناه أعلاه، ولقد تأكدنا من صحة ذلك بتحليل أعداد كبيرة من الأشعار وفي مختلف البحور أو الأوزان.

فالاشباع كما سبق و رأينا يَحدُث في الحالات التالية:

١- في الوحدتين الأولى والرابعة لتفادي توالي أكثر من متحركين.

٢- في الوحدة الثالثة دائماً.

٣- في الوحـدة الرابعـة في الكامل والوافر لتفـادي انقلاب الصيغة (♩ ♩) الى (♩. ♪). وكذلك في أي وزن قد تستخدم به الصيغة (♩ ♪♪) تشبيها له بهما.

٤- في القفلة (القافية) للتناسق مع الزمن الطويل (𝅗𝅥).

٥- في حالات قليلة ليس لها ضرورة وزنية ولكن لأسباب أدائية وتعبيريه.

يتبع لهذا الموضوع ما يتمّ من حذف لبعض الأحرف كحذف نون " مِنْ" أو حذف نون اسم الموصول، أو حذف التنوين (حسون، ص٣٠-٣٢)، وغير ذلك مما يؤدي الى ادغام حرف بحرف آخر بعده. ومثله تسكين الحركة (الوقف) وذلك لضرورة الوزن أو لتحاشي الزيادة في عدد المتحركات. ومن ذلك قول البحتري في مدح الحسن بن وهب (ابن رشيق، ج٢/ص٢٦٧):

واذا دَجَتْ أقلا مُه ثُمَّ انْتَحَتْ          بَرقَتْ مَصابيحُ الدُّجى في كُتْبِهِ

فلقد سكّن تاء "كُتْبِهِ" بالرغم من ثقلٍ نحسّه في اللفظ.

م ٢٢-

ب ر قت م ص بي حد د جى في كت ب هي

فهو لو حرك تاءها لتوالت ثلاثة متحركات، وهذا كما سبق وأسلفنا لا يناسب الشاعرية العربية. ولذلك اضطر الشاعر لأن يوقف التاء في "كُتبه". وبالرغم من أن الوقف يختلف عن الاشباع لفظياً الاّ ان النتيجة متشابهة. فهو هنا يقوم مقام اشباع حركة الكاف ولكن ليس بالمد بل بتسكين الحرف الذي يلي الحركة، وفي الادغام نأت بالبيت التالي لعنترة (الزوزني، ص١٥٣):

الشّاتِميْ عِرْضِي ولَمْ أشْتِمْهُما          والناذرِيْنِ اذا لَمَ الْقَهُما دَمِي

فالشطرة الثانية لا تصح الاّ اذا لفظت "لَمَلْقَهُما" بدلاً من "لَمْ ألقَهما".

م ٢٣-

ون نا ذ ري ن إ ذا ل ل ق هـ ما د مي

فلقد حرك الميم في هذا المثال وحذف الهمزة.

ومثله قول عبيد بن الأبرص (حسون، ص٣١):

مثال:

فأقبِلْ على أفواق مالك انما      تكلفت مِلأشياء ما هو ذاهب

م ٢٤-

ت كل لف ت لل أش يا ء ما هـ و ذا هـ بو

وهو لولم يحذف نون "مِن" ويدغم ميمها مع لام "الأشياء" لخرج عن الوزن كما هو ظاهر فيما يلي:

م نل أش يا ء

؟ لل أش يا ء

وهكذا نجد أن الشاعر يحتاج للاشباع حتى يتسنّى له وزن شعره وزنا صحيحاً. ونقيس عليه ما يتفق للشاعر استخدامه من وقف أو حذف لبعض الأحرف أو الادغام وغيره.

## التحريك

وهو بعكس الاشباع في أثره، وبه يتلافى الشاعر المدّ الدّخيل في غير موضعه من الوزن. ويصبح التحريك ضرورة اذا أخلّ عدم وجوده بالوزن. هذا من جهة دراستنا للاشباع والتحريك، أو من المنطلق الوزني الشعري/الموسيقي، والبيت التالي يوضح قيمة التحريك الوزنية:

"أبيتُ على معاريَ واضحاتٍ بِهنَّ مُلَوَّبٌ كَدِمِ العِباطِ

فقد أجرى الشاعر المعتل-وهو معاري-مجرى الصحيح في اظهار الحركة عليه، وكان القياس معارٍ "(السيد ابراهيم محمد، ص٦١). وللتحريك هنا ضرورة وزنية.

م ٢٥أ-

أ بي ت ع لى م عا رِ يَ وا ض حا تن

فهو لو قال "معارٍ" بالتحريك، بدلاً من "معاريَ" لاختل الوزن وانتقل من الوافر الى الهزج. وذلك لتحوّل الصيغة (م م) الى الصيغة (م م) كما يتضح من الشكل التالي:

م ٢٥ ب-

أ بي ت ع لى م عا رِ وا ض حا تن

ولقد تدارسنا مثل هذه الحالة في (٢٠آ-٢٠ب) في قول عنترة (ركابكمُ) مع تحريك الميم بدلاً من تسكينها. وهنا لو قال "معارِيْ" بتسكين الياء أو معارٍ بالتنوين لصحّ الوزن. ومثله قول عنترة في معلقته (الزوزني، ص١٥٣):

الشاتِمَيْ عِرضِي ولَمْ أَشْتِمْهُما والناذِرَيْنِ اذا لم أَلْقَهُما دَمِي

فنحن نلاحظ أن عنترة لم يعامل بالعطف كلمة "الناذِرَيْنِ" معاملة "الشاتِمَيْ"، وكان الأجدر به أن يقول "الناذِرَيْ" أو أن يقول "الشّاتِمَيْنِ". ولكن كلمة "الشاتِمِيْ" تناسب الوزن بينما "الناذِرَيْ" لا تناسبه. ولذلك استعمل صيغة التثنية بزيادة النون المتحركة حفاظاً على الوزن. وفيما يلي نضع الفرق بالوزن:

م٢٦ أ-

ون نا ذ ري نِ إ ذا لَ نَلْ قَ هُ ما د مي

ب-

ون نا ذ ري إ ذا لَ نَلْ قَ هُ ما د مي

فلو استخدم عنترة "الناذِرَيْ" لتحولت الصيغة (م م) الى (م م) وليس هذا من الكامل، ولذلك كان اختياره للفظة "الناذِرَيْنِ" ضروره.

وأحياناً يضطرّ الشاعر أن يَرُدَّ الأشياء الى أصولها (السيد ابراهيم، ص٣٢)، والمثل التالي لأبي النجم العجلي يشرح القصد (البغدادي، ج١، ص ٤٠١):

الحمد لله العلي الأجلل الواسع الفضل الوهوب المجزل

فلقد حلل الشدّة وردّها لأصلها مبدلاً "الأجلّ" ب "الأجلَلِ"، أي بتحريك اللام الأولى بدل تسكينها.

م٢٧ أ-

ال حم د لل لا هل ع لي يل أج ل لي

وهاك الوزن لو أبقاها مشدّدة بتسكين اللأم الأولى:

م٢٧ ب-

ال حم د لل لا هل ع لي يل أ جل لي

وفيها يظهر اختلال الوزن واضحاً جداً.

ولكن ليس كل تحريك أو اشباع ضرورة. فأحياناً-كما سبق وأسلفنا في الاشباع-يكون السبب أدائياً بحتا، أو التزاماً بالتناظر الحرفي للوزن. ففي المثال التالي يقتفي الشاعر في القافية صيغة وردت في العروض بالرغم من عدم وجود ضرورة شعرية لذلك، فالهذلي يقول (حسون، ص٣٢):

لعمر أبي عمرو لقد ساقه المنى         الى جدث يهوي له بالأهاضِب

م٢٨ أ-

ل عم رُ أ بي عم روِ ل قد سا ق نُل م نى

ب-

إ لى ج د ثن يهـ وي ل هو بل أ ها ضِ بي

ففي قوله "بالأهاضب" بدلاً من "بالأهاضيب" لا يتحاشى خطأ وزنياً. ولعله أراد التناظر أو التلاعب بالأداء فقط، مع أن العرب اعتادت في الطويل أن تخالف القافيةُ وزنَ العروض في الغالب.

ولذلك تعتمد الضرورة الشعرية على الموقع الذي تحصل به، كأن يتمّ الحذف لحرف العلة في مكانِ متحركٍ أصيل، ونقصد به المتحرك المفرد الذي يأتي بعد المدّ في الصيغة ( ) أو في ما يحل محلها ( ) وفي المثال التالي لعبيد بن الأبرص تتضح الصورة (حسون، ص٣٣).

فارقته غير قال لي ولست له         بالقالِ أصبح في ملحودة ناجي

ففي الشطر الثاني قصد أن يقول "بالقالي" ولكنه حذف الياء لضرورة الوزن.

م ٢٩- (رموز موسيقية)

بل قا لِ أص ب ح في سل حو د تن نا جي

هنا نجد أن حذف حرف العلة ضروري للوزن. ومثله قول الأعشى (حسون، ص٣٣)

فكيف أنا وانتحالي القوا ... فِ بعد المشيب، كفى ذاك عارا

م ٣٠- (رموز موسيقية)

فِ بع دل م شي ب ك فى ذا ك عا را

لا نريد التطرق هنا لحذف ياء "انتحالي" وادغام لامها مع "ال" التعريف في "القواف"، لأن لذلك علاقة بالاشباع وما شابهه من الوقف والادغام.

ولكن ما يهمنا هنا هو تحريك فاء "القوافي" وحذف ياءها. فهنا وجد الشاعر نفسه مضطراً لحذف حرف العلة للحاجة الى وجود متحرك أصيل في هذا الموقع.

وهكذا نرى أن الضرورة الشعرية للتحريك لا ترد الا في مكانين فقط وهما مكان المتحرك المفرد الذي يلي الممدود المنقوط (م. م) في بداية الخانة؛ وفي مكان المتحركين المتواليين في الكامل والوافر أو ما شاكلهما من أوزان، لأن الأصل فيهما أن تتحول الصيغة (م م) الى (م مم) وليس الى (م. م).

نخلص من هذا الفصل الى ما يلي:

١- ليس لكل اشباع أو وقف أو حذف لأحد الأحرف متحركاً كان أو ممدوداً ضرورة وزنية.

٢- قد يكون لما ورد ذكره في البند السابق قيمة أدائية أو تعبيريه ولكنه ليس ضرورة. في هذا الاستخدام تتم العملية عادة في الوحدة الأولى من الخانـــــه.

٣- ضرورات الاشباع وما شاكله من أمور تتلخص فيما يلي من مواضع:

آ- عند توالي ثلاثة متحركات أو أكثر، يجب اشباع الحرف الذي يقع في موقع المد.

ب- تأتي الوحدة الثالثة طويلة دائماً وذلك في المقياسين: الرباعي والثلاثي. وذلك لأن موقعها ذو قيمة وزنية مهمة، فهو الذي يحدد موقع المتحرك الأصيل الذي يأتي بعد السوداء المنقوطة (م م). فلو تحركت الثالثة لتوالي مقصوران بعد المدود وتصبح الصيغة (م م م). وهذا يتعارض كلياً مع المبادئ الأساسية للشعر العربي، اذ أن موقع الصيغة (م م) لا يتغير وهي لا تنقلب الا الى (م م) فقط.

ج- تشبع الوحدة الرابعة في خانات الكامل والوافر وما شاكلهما حتى لا تتحول الصيغة (م م) الى (م م) التي لا تستخدم أبداً في مثل هذه البحور.

د- تشبع الحركة في القافية وتمتد لتُناسِق الزمن الأطول (م).

٤- ضرورات التحريك وما شاكله:

آ- يستعين الشاعر في وزني الكامل والوافر وما شاكلهما، باضافة حرف متحرك أوتحريك ساكن ليحافظ على انقلاب الصيغة (م م) الى

(♩ ♪♪)، وكيلا تتحول الى (♩· ♪)؛ يتم ذلك بالرغم من عدم خضوع ذلك لقواعد اللغة والصرف والنحو.

ب- لتفادي ورود ممدودين في أول الخانة، يحرك الشاعر المقطع الثاني منهما حتى يناسب الصيغــة (♩· ♪) التي لا تبــدأ الخانــة الا بها. ولا تجـوز البداية بالصيغة (♩ ♩) حسب ما أملته الشاعرية العربية الأ في بحرين نادِرَيْن. ولسوف نفرد للبحور والأوزان وانواعها فصلاً آخر ان شاء الله.

# الفصل الخامس

# أوزان العرب الشعرية الموسيقية

"اذا قرأتم شيئاً من كتاب الله فلم تعرفوه فاطلبوه في أشعار العرب؛
فان الشعر ديوان العرب"

ابن عباس

## تمهيـــد

لقد تغنّت العرب منذ القدم بنماذج شعرية ما لبثت ان أصبحت قوالب لحنية ووزنية يصبون فيها عوالج نفوسهم، ونتاج أفكارهم، ومثلهم؛ ويصفون ظروفهم، والحياة والطبيعة من حولهم. وهكذا أتت أشعارهم حافظة لتراثهم، وعقائدهم وجميع ما يتصل بحياتهم. وبهذا المعنى يكتب السيوطي:

> "كانت القبيلة من العرب اذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنّأتها بذلك، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعن في الأعراس.. لأنه حماية لأعراضهم، وذبّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، واشادة لذكرهم" (فارمر، ص ١٨).

ويذكر ابن رشيق أن عمر بن الخطاب قال:"الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه"، وأن عليا بن أبي طالب قال "الشعر ميزان العرب" (العمده، ج١، ص ٢٧-٢٨). ولقد زعم ابن رشيق "أن الأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار" (العمده، ج١، ص ٢٦)، فهل في هذا القول تناقض مع الرأي الذي أثبتناه أعلاه؟.

يبدو لنا أن الشعر والغناء كانا يشكلان وحدة متكاملة، فالشعر في تلك الفترة يُنشد ولا يُقرأ، ولذلك تشكل من وحدتهما قوالب شعرية/غنائية متعارف عليها، وسعى الشعراء المنشدون لِصَبٍّ ما تنتجه بنات أفكارهم فيها دون كبير عناء. ونشبّه

ذلك بما نسمعه من الشعر الشعبي الذي ينتظم حسب أغان متوارثة أو نماذج زجلية مشهورة. ولذلك فان قول ابن رشيق صحيح برأينا وعكسه صحيح أيضاً. ومن هذا المنطلق سنسبر غور الأشعار/الأغاني لنصل الى الأوزان الشعرية/الغنائية العربية التي شهدت الجاهليةُ حضانتها وولادتها ويفاعتها، ولعلهّ في عصرنا الحالي يعود اليها شبابها.

وفيما مضي استقصينا علاقة الشعر العربي القديم بالغناء، وأسس وزن الشعر العربي، كما ناقشنا مسألة الاشباع والتحريك. وكان منهجنا أن نعتمد على الشعر العربي، الذي حفظ لنا أوزان الجاهلية من الاضمحلال والاندثار، في استنباط الأوزان الشعرية/الموسيقية التقليدية.

ولقد توصلنا فيما سبق إلى نتائج وقواعد كثيرة، نقدم خلاصتها فيما يلي ولا أحسب القارىء الكريم يملّ اعادتها في هذا المقام، ففي الاعادة افادة، ولنبدأ بصفات الايقاع الشعري/الموسيقي التقليدي:

آ- اعتمد الوزن النبر الموسيقي وليس اللغوي.

ب- يتكون اللحن والوزن من جزئين يفترض فيهما التناظر والتساوي.

جـ- ان قوافي الشعر الجاهلي تشير إلى القفلات الموسيقية.

د- قد يختلف عدد المقاطع اللفظية من شطر لآخر في القصيدة الواحدة، ولكن ذلك لا يؤثر على الوزن الشعري/الموسيقي؛ وإذا اختلف فإن الشاعر يلتزم وزن البيت.

هـ- الاشباع والتحريك مبدآن معمول بهما في الوزن الشعري/الموسيقي.

ننتقل إلى تدوين الوزن الشعري/الموسيقي بالكتابة الموسيقية، ونتدرج في ذلك ابتداء من الكم الزمني وثم نعكف على قضية النبر؛ وهكذا انبثقت النتائج الكمية التالية:

١- يأخذ المقصور مدة ذات السن (♪)، والممدود مدة السوداء (♩).
٢- يأخذ الممدود الذي يتلوه مقصور واحد فقط مدّة سوداء منقوطة (♩.).
٣- يمكن ان تستبدل الصيغة (♩. ♪) بالشكل (♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪) فقط أي بمقصورين.
٤- يمكن ان تستبدل الصيغة (♩ ♩) بالشكل (♩. ♪) فقط؛ أمّا في بحر الوافر، والكامل، والخبب فتنقلب إلى الشكل (♩ ♪♪♪).
٥- في القفلة يمكن استبدال احدى الصيغتين السابقتين (♩. ♪) (♩ ♩) بالبيضاء (𝅗𝅥).
٦- لا يجوز استبدال الشكل (♩. ♪) المستبدل من الصيغة (♩ ♩) بمقصــورين (♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪).

وعن البحث في النبر انبثقت النتائج التالية:

١- تحمل السوداء المنقوطة النبر الأساس.
٢- في المقياس الثنائي ($\frac{2}{4}$ ♩ ♩) المكون من الصيغة (♩ ♩) يكون النبر على السوداء الأولى.
٣- يقع النبر على السوداء المنقوطة، اي الزمن الأول في المقياس الثلاثي.
٤- يقع النبر القوى على السوداء المنقوطة في الوزن الرباعي، أما النبر المتوسط فيقع على الزمن الثالث منه، وهو الزمن الأول في الصيغة (♩ ♩).
٥- هناك أوزان بسيطة تستخدم مقياساً بسيطاً واحداً، وأوزان مركّبة ومكونة من مقياسين بسيطين أو اكثر.
٦- يمكن لبعض الأوزان ان تبتدىء بأزمنة تمهيدية (Anacrusis) ويكون موقعها على الأزمنة الخالية من النبر.
٧- تكون القفلة ذكرية، اذا ابتُدئ الوزنُ بأزمنة تمهيدية؛ أمّا اذا ابتديء بأول الخانة (الحقل) المنبور، فتكون القفلة أنثوية اي غير منبورة.
٨- لا يعتري القَصرُ ثالثة الوزنين الثلاثي والرباعي.

٩- تنتظم الأشعار العربية في أوزان موسيقية تتكون من احد المقاييس البسيطة، أو مركبة من اثنين أو ثلاثة منها، وهذه هي المقاييس البسيطة: $\left(\frac{4}{4}-\frac{3}{4}-\frac{2}{4}\right)$.

## الأوزان (الايقاعات) الجاهلية

انطلاقاً من العلاقة الأزلية بين الغناء والشعر، قام العرب بابتكار اشعارهم وغنائهم. وكان الغناء يشمل الوزن الشعري واللفظ المتناسق معه تناسقاً عجيباً تجعل الفرد يذهل أمام العبقرية العربية التي شذبت هذه الأوزان، ووضعتها في صيغ لا تخرج عن نطاق الحدود التي وفّرتها اللغة العربية والذوق والحس الموسيقي والايقاعي السّليمين. ولم تقف هذه القواعد حائلا، بل ساهمت في عملية الابتكار الشعري والموسيقي. وهذه العملية التي قد تبدو لنا بسيطة الآن، كانت ولا شك عملية صعبة في عصر عزّت فيه الوسائل كالكتابة، والعلوم الموسيقية وكتابتها. وقد يبدو لنا الابتكار متواضعاً وبطيئاً، ولكنه، حسب طبيعة العصر، لم يتوقف مطلقاً، وان الفاعليّة العربية استمرّت في العطاء المتواصل الدؤوب.

استناداً إلى هذه الدراسة يُتَوقّع قيام تحليلات أعمق للكشف عن مراحل تطور الشعر والغناء الجاهليين، وذلك بتتبّع الجديد عند كل شاعر من شعراء الجاهلية. ولقد رصدنا بعض النواحي التي يجري فيها الابتكار وهي:

١- القوافي وتنوعّاتها (القفلات وتنوعاتها).
٢- تعديل طول البحر بالقَصْرِ أو التطويل.
٣- ابتكار بحور جديدة.
٤- ابتكار صيغ ايقاعية جديدة.

ومن خلال استعراض الأوزان، سنتطرق لمثل هذه التجديدات. ولقد انتهجنا ترتيباً آخر مغايراً لِعلم العروض في ترتيب البحور الستة عشر آخذين بالاعتبار المقاييس التي تتكوّن منها البحور. ولكن حافظنا على أسماء البحور لما فيها من لمسة

رومانسية، ولربط هذا العمل روحياً مع عمل الخليل بن أحمد أول مبدع لعلم العروض العربي.

### أولاً: الوزن الثنائي

وهما بحران يتكوّن وزناهما من تكرار مقياس واحد فقط وهو المقياس الثنائي.

آ- الخبب الأول:

١. بيته: لقد ورد في المثال (م١٢)، وهو من شعر عليّ بن أبي طالب كرّم الله وجهه، ونعتبره نموذجاً لهذا الوزن؛ والبيت جزء من خمسة أبيات لها وزن واحد ونضيف هنا أحدها (التبريزي، ص ١٩٧):

مَا مِنْ يَومٍ يَمْضِي عَنَّا إلاَّ أوْهَى، مِنَّا، رُكْنَا

٢- وزنه: له وزن يتكون من اربعة حقول (خانات) من المقياس الثنائي $\left(\frac{2}{4}\right)$ للخانة الواحدة.

م٣١- $\frac{2}{4}$ [notation]

٣- بدايته: يبدأ على الزمن الأول من الخانة الحامل للنبر.

٤- التغيرات الايقاعية: يعتــريه تغير واحد فقط وهو تحوّل الصيغة (م م) إلى الشكل (م م م). وأمّا تحوّل الصيغـة (م م) إلى الشكل (م م) فغير ممكن لأنه سيؤدى إلى الرجز، ولذلك لم تستخدم الصيغة (م م) لتكوين بحر منفرد، لأنه سيشابه الرجز وسيصعب تمييزه.

٥- قفلته: له قفلة أنثوية، وهي التي تقع على الزمن الخالي من النبر، وهو هنا الزمن الثاني من المقياس الثنائي ($\frac{2}{4}$ م م). ولكن قياساً على القاعدة التي تسمح باستبدال الصيغة (م م) إلى بيضاء (م) في

القفلة، فان ركوز القفلة على المنبور محتمل الورود. والقفلة الذكرية، التي تقع على الزمن المنبور تكون أقوى تأثيراً وأثبت قراراً.

### ب- الخبب الثاني:

١- بيته: يبدو أن هذا الوزن قليل ونادر، والبيت التالي يورده التبريزي دون نسبة لشاعر، وهو (التبريزي، ص ١٩٥):

أَبَكَيْتَ، عَلَى طَلَلٍ، طَرَبَا ... فَشَجاكَ، وَأَحْزَنَك، الطَّلَلُ؟

م٣٢-

٢- وزنه: يتكوّن وزنه من أربع خانات من المقياس الثنائي، ويمكن ان تكون ثلاثة فقط في كل شطرة (قياساً).

٣- بدايته: يبدأ وزن الخبب الثاني بسوداء (م) كزمن تمهيدي، ويمكن ان يستبدل باثنتين من ذات السن. وتقع السوداء التمهيدية على الزمن الخالي من النبر.

٤- التغيرات الايقاعية: تستبدل فيه الصيغة (م م) بالشكل(م م م) فقط.

٥- قفلته: تركز قفلة الخبب الثاني على الزمن الأول من الوزن الثنائي حامل النبر، فهي قفلة ذكرية.

**ثانياً: الوزن الثلاثي**

ومنه نوعان وهما:

آ- **المتدارك:**

١- بيته: يبدو أن هذا الوزن قليل الورود أيضاً في العصر الجاهلي. والبيت التالي يورده التبريزي دون نسبة لشاعر (التبريزي، ص ١٩٤، مصطفى، ص ١٤٧).

جاءنا عامر، سالما، صالحا بعد ما كان ما كان من عامر

م ٣٣- $\frac{3}{4}$

٢- وزنه: له وزن مكون من اعادة المقياس الثلاثي أربع مرات لكل شطره، وقد يتوالي في المجزوء ثلاثاً (انظر التعليق على وزن المتقارب أدناه)

٣- بدايته: يبدأ بالزمن الأول المنبور في خانة المقياس الثلاثي.

٤- التغيرات الايقاعية: يمكن فيه استبدال الصيغة ( ) بالشكل ( ) فقط. وفي حالة الأبيات المنفردة يلتبس الأمر على السامع اذا كان كل البيت قد تعرض للاستبدال، فلا يعرف لأي وزن ينتسب للمتدارك ام للخبب الثاني، وفي مثل هذه الحالة تكون المقارنة مع الأبيات الاخرى ضرورية.

٥- قفلته: وله قفلتان:

آ- ( ) ولهذه القفلة تنوع واحد وهو ( ).

ب- ( ) ونطلق عليها اصطلاحاً "القفلة التامّة"، وتنشأ عن تحوّل الصيغة ( ) إلى البيضاء ( ). ونلاحظ ركوزه على ثالثة المقياس الثلاثي الخالية من النبر، فقفلته اذن أنثوية.

**ب- المتقارب:**

١- بيته: يوجد وفرة من القصائد الجاهلية في هذا الوزن ومنه قول الخنساء:

أعينيَّ جُودا ولا تَجْمُدا     ألا تَبكِيَانِ لِصَخرِ النَّدى

ألاَ تبكيانِ الجَريء الجَميلَ     ألا تَبكِيَانِ الفَتَى السَّيدا

م ٣٤ أ- 3/4

ب- 3/4

٢- وزنه: تحتوي شطرة المتقارب على أربعة حقول من المقياس الثلاثي؛ ومن المتقارب ما تحتوى أشطره على ثلاثة حقول فقط. ويجدر التنويه بأن عدد الحقول في الأوزان وحيدة المقاييس لا يؤثر على الوزن، اذ يمكن اعتبار المقياس هنا مساوياً للوزن، وانما هو مكرر عدة مرات في الشطرة. ومن مجزوئه (التبريزي، ص ١٨٨):

أمِنْ دِمْنَةٍ أقْفَرَتْ     لِسَلْمَى بِذَاتِ الغَضَى

م ٣٥- 3/4

٣- بدايته: يبدأ بذات سنّ وسوداء (♪ ♩) كأزمنة تمهيدية، ويقعان في الموضع الخالي من النبر في المقياس الثلاثي.

٤- التغيرات الايقاعية:

آ- يمكن فيه استبدال الصيغة (♩. ♪) بالشكل (♩. ♬ ♪).

ب- تغير القافية.

٥- القفلات: للمقارب ثلاث قفلات وهي:

- (♪ ♩ | ♩.) وهي القفلة الطبيعية للمتقارب، اذ ينتهي نهاية ذكرية، على الزمن الأول في الخانة وهو منبور (انظر رَويّ العروض في ٣٤ب).

- (♩. ♪ ♩ | ♩.) وهذه القفلة كثيرة الحدوث والاستعمال، وهي تعيد لذاكرتنا الجامحة (Synkope) ويتهيًا للسامع وكأن الوزن اختل وأصبح ثنائياً ($\frac{2}{4}$ ♩. ♪ | $\frac{3}{4}$ ♩.)؛ والقوس في الموسيقى يفيد في ربط زمن الرموز الموسيقية.

- (𝅗𝅥 ♩ | ♩.) ومثال هذه القفلة بيت يورده صاحب العقد الفريد (العقد، ج٥، ص ٤٩٤)

خليليّ عُوجَا عَلى رَسمِ دارٍ خَلَتْ من سُلَيْمَى ومِنْ مَيَّةْ

م٣٦- ♪ ♩ | $\frac{3}{4}$ ♩. ♪ ♩ | ♩. ♪ ♩ | ♩. ♪ ♩ | ♩. ||
♪ ♩ | ♩. ♪ ♩ | ♩. ♪ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | ♩.

* الجامحة: تعني وصل الصوت الخالي من النبر بالمنبور فيصبحان صوتاً واحداً مستمراً. والنبر بهذه الحالة يختفي من مكانه ويصبح وكأنه انتقل الى المكان الخالي من النبر الذي سبقه.

ومثله قول عبيد بن الأبرص (الأغاني، ج٢٣، ص ٦١٤):

هَي الخَمْرُ تُكنى بأمّ الطِّلاءِ　　　　كَمَا الذِّئبُ يُكْنَى أبا جَعْدَةْ

م٣٧- $\frac{3}{4}$

بسبب الجامحة، توحي هذه القفلة للسامع وكأنها تركز على منبور.

**ثالثاً: الوزن الرباعي**

ونقصد بذلك الأوزان التي تستخدم مقياساً واحداً وهو المقياس الرباعي. ومن هذه الأوزان فصيلتان: الأولى وتستبدل بها الصيغة (م م) بالشكل (م م)، والثانية تستبدل بها نفس الصيغة أعلاه بالشكل (م م م) فقط.

الفصيلة الأولى: ينتسب لهذه الفئة كل من الرمل، والهزج، والرجز، ونوع من السريع. وسنتناول الأخير عند مناقشة وزن السريع في الأوزان المركبة.

أ- **الرمـــــل:**

١- بيته: يذكر ابن عبد ربّه البيت التالي من الرّمل (ابن عبد ربّه، ج٥، ص ٤٨٧):

مِثْلَ سُحقِ البُرْدِ عَفّى بَعْدَكَ الـ　　　　قَطْرُ مَغْنَاهُ وَتأويبُ الشّمالِ

م٣٨- $\frac{4}{4}$

٢- وزنه: يتكرّر المقياس الرباعي ثلاث مرات في شطرة الرّمل. وقد يتكرّر مرّتين فقط، ومثاله البيت التالي للخنساء (ديوانها، ص ٧٠):

فَدَمُوعُ العَيْنِ مِنّي　　　فَوقَ خَدّي وكِفَهْ

م ٣٩-

٣- بدايته: يبدأ هذا الوزن بالزمن الأول حامل النبر القوى في الخانة.

٤- التغيرات الايقاعية: يمكن للصيغة الأساس ( ) ان تتحول إلى الشكل ( )؛ كما يمكن للصيغة ( ) أن تستبدل بالشكل ( ) فقط. وفي القفلات (العروض والقافية) يمكن أن تنقلب الصيغة ( ) إلى بيضاء ( ).

٥- القفلات: للرمل قفلتان وهما:

آ-

بَ-

ويجدر التنويه بأن لهما تنوع يتم في حالة استبدال الصيغة ( ) بالشكل ( ) أمّا القفلة الأولى فأنثوية لأن آخر صوت فيها يقع على الزمن الخالي من النبر، ولذلك فهي أضعف اقناعاً بالنهاية من القفلة الثانية. وفي القفلة الثانية التمس الشاعر باختصاره مقطعاً لفظياً ان يحصل على قفلة ذكرية قوية التأثير.

في المثال (م ٣٩) نجد اختلاف قفلة العروض عن القافية، فالأولى منهما

أنثوية والثانية ذكرية، وبالارتكاز على مبدأ التناظر نستنتج بسهولة انقلاب الصيغة(♩ ♩) في قفلة القافية إلى بيضاء (𝅗𝅥)؛ ولكن في البيت التالي حيث القفلتان من النوع الثاني، فان الأمر أدعى للتساؤل عن حقيقة الوزن. والبيت التالي لامرىء القيس (ديوانه، ص ٧٩):

وَتَرى الضَّبَّ خَفِيفًا مَاهِراً          ثَانِيَاً بُرْثُنَهُ مَا يَنْعفِرْ

م ٤٠ - $\frac{4}{4}$ ... $\frac{3}{4}$ ...

$\frac{4}{4}$ ... $\frac{3}{4}$ ...

يجدر التنويه بأن وزن القصيدة كلّها يلتزم هذه القفلة. ولا يوجد دليل يثبت ان ثالث خانة في الوزن رباعية المقياس. بينما تشير الدلائل على ثلاثية مقياسها. فاذا صحّ هذا التصّور فان ذلك يعني أننا بصدد وزن مختلف عن وزن الرمل، ويتكوّن من المقاييس ( $\frac{4}{4} + \frac{4}{4} + \frac{3}{4}$ ) . وان ما يدعم هذا التصور ما نراه من تعديلات وزنية في غناء البدو، ومثال ذلك ما يطرأ على وزن "الهجيني". فللهجيني وزن يتكون من اثنتي عشرة وحدة زمنية (حمام، "أصالة القوالب الغنائية البدوية")، (انظر المثل الموسيقي رقم ٥). ولكن قد يَقتصرُ وزن بعض أمثلة الهجيني على احدى عشرة وحدة فقط (انظر المثال الموسيقي رقم ٣). كما أن القافية في (م ٤٠) تميل إلى القطع الذي يتسق والقِصَر ولا يصلحُ معه المدّ. ولذلك نميل في مثل هذه الحالات إلى الأخذ بالوزن المعدّل لأنه يتناسب والفاعلية العربية في تنويع الأوزان والابداع والتحديث. وهذه الحالات

تفتح آفاقاً جديدة للابداع الوزني المعاصر معتمدة على أسس تراثية حقّه كما كانت سابقاً؛ وكما تفسر اختلافات القوافي والالتباسات التي تعرض لها العروضيون ومن سار على سنتهم في استخدام المقاطع اللفظية لتفسير أوزان الشعر العربي.

**ب- الهزج:**

١- بيته: مما كانت العرب تتغنّى به في افراحها الأبيات التالية (الأسد، ص ٥٣).

أتيناكُمْ أتيناكُمْ ... فَحَيُّونا نُحَيِّيكُمْ
ولولا الذّهبُ الأحْمَرُ ... مَا حَلّتْ بَوادِيكُمْ
ولولا الحبّةُ السّمراءُ ... لَمْ تَسَمنْ عَذَارِيكُمْ

م٤١ أ-

ب-

٢- وزنه: يتكوّن وزن الهزج من مقياسين رباعيين في الشطرة الواحدة. وهذا الوزن يناسب غناء الأفراح والرقص، وذلك ما توحي به الرّوايات التاريخية. ومنه أيضاً (الأسد، ص ٥٤):

تَغَنّيْنَ تغنّينَ ... فِللّهوِ خُلِقْتُنّ

٣- بدايته: يبدأ هذا الوزن بأزمنة تمهيدية تتكوّن من ذات السن

والصيغة (م م)، وذات السن تقع على الضعيف الخالي من النبر. وتفيد الأزمنة التمهيدية في الرقص بتهيئة الراقصين للبدء بالخطوة الأولى على المنبور من الوزن، ولعل هذا هو سبب وجود الأزمنة التمهيدية في الهزج.

٤- التغيرات الايقاعية: لا تخرج هذه التغيرات عن قواعد الاستبدال الأساسية:

آ- استبدال الصيغة (·م م) بالشكل (·م م م).

ب- استبدال الصيغة (م م) بالشكل (·م م).

وتجب الاشارة هنا إلى أن استبدال الصيغتين معاً مسموح، حسب ما توحي به الشاعرية العربية، طالما انه لا يتعارض مع محذور توالي أكثر من متحركين، كما يتضح في الشكل التالي (م ·م م | ·م م م).

وهذا يفسر ما قصد اليه العروضيون بظاهرتي التراقب والتعاقب.

٥- القفلة: وله قفلتان ذكريتان، أي يستقران على الزمن المنبور.

آ- القفلة الطبيعية (م م م | ·م) المستوفاة.

بَ- القفلة التامة (م ρ | ·م)، وفيها تستبدل الصيغة (م م) بالبيضاء (ρ)، ومثالها البيت التالي (العقد، ج٥، ص ٤٨٤):

وما ظهري لباغي الظلـ ـمِ بالظهر الذلول

٤٢- م م م م | $\frac{4}{4}$ ·م م م م | ·م || م م م | ·م م ρ | ·م

**ج- الرجز:**

١- بيته: يبدو ان العصر الجاهلي استخدم الرجز للعمل وفي الحرب والمواقف البالغة الاثارة، وفيها يُرتجل الرّجزُ ببداهة ودون تشذيب ولا صنعة. ولذلك أتي جلّه مشطوراً. ومن الحطيئة انتقينا الأبيات المشطورة التالية (ديوانه، ص ٢٣٨):

قد كنتُ أحياناً شَديد المُعْتَمَدْ
قد كنتُ أحياناً على الخصمِ الألَدّْ
قد وَرَدَتْ نفسِي ومَا كادتْ تَرِدْ

م ٤٣ أ-

ب-

ج-

٢- وزنه: ويتكوّن من تكرار المقياس الرباعي في الشطرة ثلاثاً؛ وقد يتكرر، كما في المجزوء، مرتين. وليس كل الرجز مشطوراً؛ يقول شهاب اليربوعي التالي (ديوان امرىء القيس، ص ١٤٤):

قايَظْنَنَا يَأكُلْنَ فينا عَفَرَا        نُطعِمُهَا قِداً ومَحْرُوثَ الخَمَالْ

م ٤٤-

٣- بدايته: يبدأ وزن الرجز بزمن تمهيدي بمقدار وحدة كاملة، وهي رابعة المقياس الرباعي الخالية من النبر.

٤- التغيرات الايقاعية: تتوافق هذه التغيرات مع قواعد الاستبدال المعهودة وهي:

آ- استبدال الصيغة (♩. ♪) بالشكل (♪. ♬ ♪).

ب- استبدال الصيغة (♩ ♩) بالشكل (♩. ♪).

جـ- في القافية فقط يمكن ان تنقلب الصيغة(♩. ♪) إلى البيضاء(𝅗𝅥).

ولا يتوالي في الرجز ثلاثة أزمنة من ذات السن بسبب الاستبدال؛ اذ ان ذلك يعتبر منافياً لمزايا الشعر العربي.

٥- القفلة: للرجز قفلتان أساسيتان وهما:

آ- ♩. ♪ ♩

ب- 𝅗𝅥 ♩

وللقفلة (آ) تنويع واحد يحصل حين استبدال الصيغة الأساس (♩. ♪) بالشكل(♪. ♬ ♪). ومثال القفلة (ب) ما يروى للأعشى (ديوانه، ص ٦٦):

إنَّ بَني قَميئَةَ بْن سَعْدِ
أدنَى لِشَرّ مِنْ كِلابِ عُقْدِ
عَبْدَانِ بَيْنَ عاجِزٍ وَغْدِ

م ٤٥- ♩ | 4/4 ♪. ♬ ♪. ♩ | ♪. ♩ ♪. ♩ | ♪ 𝅗𝅥 ♩ ||

أمّا تنوع القفلة(أ) سابق الذكر فيرد في عروض البيت السابق لشهاب اليربوعي (م٤٤). قفلة الرجز ذكرية، لأن نهايتها تقع على الزمن الثالث من المقياس الرباعي وهو حامل للنبر.

## الفصيلة الثانية

آ- الوافر:

كما سبق وذكرنا، فان الصيغة (م م) لا تتحوّل في هذه الفصيلة الا إلى الشكل (م م م) فقط.

١- بيت الوافر: تقول الخنساء (ديوانها، ص ٣٧):

أَلا يا عَيْنُ فانْهَمِرِي بِغُدْرٍ          وَفِيضي فَيْضَةً مِن غَيْرِ نَزْرِ

م٤٦-

٢- وزنه: يتكوّن وزن الوافر من ثلاثة مقاييس من المقياس الرباعي أو من مقياسين فقط في الشطرة الواحدة.

٣- بدايته: يبدأ الوافر بداية متشابهة مع الهزج مع فارق الاستبدال الذي تتميز به هذه الفصيلة. فهو يبدأ بذات سن متبوعة بالصيغة (م م) كأصوات تمهيدية.

٤- التغيرات الايقاعية: يمكن للصيغة (م م) ان تتحوّل إلى الشكل (م م)، كما يمكن للصيغة (م م) ان تتحوّل إلى

(♩ ♪♪)" وكما سبق وأشرنا في تغيرات الرجز من عدم جواز توالي اكثر من متحركين، نذكر ان الوافر يخضع لهذه القاعدة ايضاً. ولقد اعتادت العرب أن يُشبع المقطع الذي يقع في موقع المدّ. وتتضح الصورة اذا كتبت بالرموز الموسيقية. ففي الرّجز وبحور فصيلته يُحتمل توالي ثلاثة متحركات اذا سبقت الصيغةُ (♩ ♩) الصيغةَ الأساس (♩. ♪) وتمّ استبدال الاثنتين معاً، وبذلك تصبح الصورة كما يلي: (♩. ♪ | ♪. 𝄾 ♪). وما يحصل في الفصيلة الأولى يحصل في فصيلة الوافر، ولكن في هذه الحالة تتوالى أربع متحركات بدلاً من ثلاثة، وتصبح الصورة كما يلي: (♩ ♪♪ | ♪. 𝄾 ♪)، وهذا ما رفضته العرب.

لقد نسب ابن عبد ربّه البيت التالي إلى الوافر وما هو منه بل هو من الهزج، وذلك لأن الصيغة (♩ ♩) تتحوّل فيه إلى الشكل (♩. ♪)، وليس لابن عبد ربّه في ذلك سنداً:

مَنازِلٌ لِفرتنى قِفَارٌ كَأنّما رُسُومُها شُطُورُ

ويمكن أن تتحول الصيغة (♩ ♩) في القفلة إلى بيضاء (𝅗𝅥).

٥- القفلة: لم نعثر على قفلة مستوفاة (♪ ♩ ♩ | ♩.) فيما توفر لنا من الشعر الجاهلي، ولذلك فان للوافر قفلة واحدة فقط وهي: (♪ 𝅗𝅥 | ♩.)، والتَزَمَتْها الخنساء، كما التزمها الأعشى، النابغة، وامرؤ القيس. ولذلك نميل إلى الاعتقاد بأن أصل هذه البدعة من القفلات (القوافي) كان في الوافر. ولكن مجزوء الوافر يقفل بالقفلة المستوفاة كالبيت التالي (ابن عبد ربه، ج٥، ص ٤٨١).

أَهَاجَكَ مَنْزِلٌ أَقْوَى وَغَيَّر آيَهُ الغِيَرُ

م٤٧- $\frac{4}{4}$

وعليه يمكن القول بأن للوافر قفلتين وهما:

آ-

بَ-

والقفلة (بَ) قد تعدّل بالاستبدال فتصبح ( ). قفلة الوافر ذكرية، اذ ان آخر صوت فيها يقع على الزمن الأول الذي يحمل النبر.

**ب- الكامل:**

١- بيته: يقول عنترة بن شداد (الشنقيطي، ص ١١٠):

هَلْ غَادَرَ الشُّعراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ          أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

م٤٨- $\frac{4}{4}$

٢- وزنه: يتكوّن وزن الكامل من تكرار المقياس الرباعي ثلاث مرات في الشطرة، وفي مجزوئه يتكرر المقياس الرباعي مرتين فقط.

٣- بدايته: يبدأ الوزن بصوت تمهيدي بمقدار وحدة زمنية واحدة، وهي رابعة

الوزن الرباعي الخالية من النبر. وبما ان هذا الصوت التمهيدي هو نفسه ثاني الصيغة (…) فبالامكان اذن استبداله باثنتين من ذات السن (…).

٤- التغيرات الايقاعية: يمكن فيه التحولات التالية:

أ- يمكن للصيغة (…) ان تتحول إلى الشكل (…).

ب- يمكن للصيغة (…) ان تتحول إلى الشكل (…).

ج- يمكن للصيغة (…) ان تتحول في القفلة فقط إلى (…).

د- قد يأتي وزن الكامل على وزن $\left(\frac{10}{4}\right)$، ويتكون في هذه الحالة من مقياسين رباعيين وواحد ثنائي $\left(\frac{4}{4}+\frac{4}{4}+\frac{2}{4}\right)$، وهذه حالة اخرى تظهرالشاعريةالعربية فاعليتها الابداعية بها، حيث تولد وزن شبيه بالكامل وقريب له ولكنه مختلف عنه. ومثاله قول الحادره (ديوانه، ص ١٠٣):

أَخَذُوا قِسِيَّهُمُ بِأَيْمُنِهِم      يَتَعَظَّلونَ تَعَظُّلَ النَّمْلِ

م ٤٩- (…) | $\frac{4}{4}$ (…) | (…) | $\frac{2}{4}$ (…) ||

(…) | $\frac{4}{4}$ (…) | (…) | $\frac{2}{4}$ (…)

هـ- يمكن أن يتكون شطر الكامل من خانتين فقط من المقياس الرباعي مع اضافة خانة واحدة من المقياس الثنائي للشطرة الثانية كالبيت التالي للأعشى (ديوانه، ص ١٥٥):

قالتْ سُمَيَّةُ: مَنْ مَدَحـ        ـتَ فَقُلْتُ: مَسْرُوقَ بنَ وائِلْ

م٥٠ - [musical rhythm notation]

ومثله قول النابغة (ديوانه، ص ٧٧).

المرءُ يأملُ أن يعيـ        ـشَ، وطولُ عَيْشٍ قَدْ يَضُرُّهْ

٥- القفلة: للكامل قفلتان ذكريتان وهما:

آ- $\frac{4}{4}$ [notation]

بَ- $\frac{4}{4}$ [notation]

جَـ- $\frac{4}{4}$ [notation] $\frac{2}{4}$ [notation] وتأتي هذه القفلة في الوزن $\left(\frac{10}{4}\right)$، وفيه لا تتحول الصيغة ([notation]) إلى بيضاء ([notation])، بل تتحول الصيغة ([notation]) إلى البيضاء، (انظر م٢٥، م٤٦).

أما كمثال للقفلة (بَ) فنورد البيت التالي لامرىء القيس (ديوانه، ص ١٥٥):

لِمَنِ الدِّيارُ غَشَيْتُها بسُحامِ        فَعَمَايَتَيْنِ فَهُضْبُ ذِي إِقْدامِ

م٥١ - [musical rhythm notation]

**رابعاً وزن مركب من مقياس رباعي وآخر ثنائي**

ينسب التبريزي وابن عبد ربه البيتَ التالي إلى الخفيف (التبريزي، ص ١٥٩؛ العقد، ج٥، ص ٤٩١):

يا عُمَيْرُ، ما تُظهِرُ مِن هَوَاكَ ... أوْ تُجِنُّ، يُسْتَكْثَرُ حِينَ يَبْدُو

م٥٢-

وكما نلاحظ فان هذا الوزن يتكون من مقياس رباعي ومقياس ثنائي $\left(\frac{6}{4}=\frac{4}{4}+\frac{2}{4}\right)$ وليس له اي صلة أو قرابة مع الخفيف الذي ستتضح صورته لاحقاً.

وبما ان هذا هو البيت الوحيد الذي يشير إلى الوزن الرباعي الثنائي، ولم تقل العرب بهذا الوزن شعراً، فاننا نسقطه من أوزان الجاهلية، بالرغم من اعتقادنا بامكانية استخدامه.

وناحية اخرى تجب اثارتها في هذا المضمار وهي: ان العروضيين أتوا بأشعار مفردة لاثبات وجود زحافات في بعض البحور، وقد يكونوا أقحموها عليها، وهي ليست منها، فيجب الاّ ننزلق معهم في بطلانهم. ولقد مرّ في الوافر على ذلك مثال في قوله: منازل لفرتنى قفار...

## خامساً: أوزان مركبة من المقياسين الثلاثي والرباعي $\left(\frac{7}{4}\right)$:

### آ- الطويل:

لقد كان الطويل في الجاهلية اكثر البحور استخداماً، فلم ينج شاعر من اغراء النظم به.

١- بيته: يقول النابغة (ديوانه، ص ٢٩):

يَقُولونَ حصنُ، ثمَّ تَأبى نُفُوسُهُمْ     وكيفَ بحِصْنٍ، والجبالُ جُمُوحُ

م٥٣-

٢- وزنه: يتكون وزن الطويل من المقياسين الرباعي والثلاثي، ويتكرر الوزن $\left(\frac{3}{4}+\frac{4}{4}=\frac{7}{4}\right)$ مرتين في الشطرة الواحدة.

٣- بدايته: يبدأ الطويل بأزمنة تمهيدية بمقدار ( )، وهي تقع على أزمنة خالية من النبر في الوزن الثلاثي. ونلاحظ ان للبدايات علاقة كبيرة بالقفلات، فهي تحدد موقعها في الحقل، وتنبئ بمكانها نبرياً. وفي حالة الطويل نتنبأ بأن له قفلة ذكرية يقع آخر أصواتها على الزمن الأول من المقياس الثلاثي. ونقطة أخرى تجدر اثارتها هنا وهي ميل العرب إلى الابتداء بالمقصور أو المتحرك، وكذلك الابتداء بالخالي من النبر بزمن السوداء. ففي ابتدائهم بالمقصور تتم لهم قفلة على ممدود، إذ لا يمكن الوقوف على مقصور؛ وفي هذا تعليل الاشباع في القوافي ايضاً. وكذلك

فان الابتداء بالخالي من النبر يهيء للمنبور كرسيّ الاستقرار مما يعطي النهاية فعلاً أقوى في المستمع.

٤- التغيرات الايقاعيـة: نلاحظ في المثـال (م٥٣) ان الصيغـة الأسـاس (م م) تستبدل أحياناً بالشكل (م م). ويمكن للصيغة (م م) أن تتحول في القفلة فقط إلى بيضاء (م)، كما يمكن لها ان تستبدل بالشكل (م م).

قد يصدف أن تهمل ذات السن في بداية الوزن (البيت)، فيبدأ الشاعر بالسوداء مباشرة. في مثل هذه الحالة لا يتغيّر الوزن بشكل جذري، فالأصوات التمهيدية فقط التي تغيرت، وانما بقي الوزن $\left(\frac{7}{4}\right)$ كما هو لم يصب بسوء؛ ولأجل التعادل الكمي يمكن اطالة آخر صوت في القفلة بمقدار نقص البداية، أو وضع اشارة سكوت بمقدار الزمن المهمل في البداية، ومثال ذلك البيت التالي لامرىء القيس (ديوانه، ص ٨١):

أبلغ بَنى زَيدٍ اذا ما لَقِيْتَهُمْ وأبْلِغْ بَنِي لُبْنَى وَأَبْلِغْ تُمَاضِرَا

م٥٤- م | $\frac{4}{4}$ م م م م | $\frac{3}{4}$ م م م | $\frac{4}{4}$ م م م م | $\frac{3}{4}$ م

م م | $\frac{4}{4}$ م م م م | $\frac{3}{4}$ م م م | $\frac{4}{4}$ م م م م | $\frac{3}{4}$ م

وتجدر الاشارة إلى نُدرة مثل هذا الزحاف.

٥- القفلة: للطويل قفلتان ذكريتان وهما:

آ- قفلة أساسية مستوفاة (م م م م | $\frac{3}{4}$ م)، ولها تنوعان

بحسب قواعد الاستبدال وهما: ( 4/4 م· م م· م | 3/4 م· )،

( 4/4 م· م م م م | 3/4 م· )، وقد يجتمعا معاً

( 4/4 م· م م م· م | 3/4 م· ).

ب- قفلة تستبدل فيها الصيغة (م م) بالبيضاء (م).

كثيراً ما ينتهي العروض بالقفلة التالية ( 4/4 م· م م· م | 3/4 م· )، بينما ينتهي البيت (القافية) غالباً بالقفلة (م م م م | 3/4 م· ). وهذا يدعو إلى الاعتقاد بأن للعروض قفلة ذات صفة مُرورية غير تامة. وقد يكمن تعليل ذلك في تكوين اللحن الذي قد يقف في العروض على غير صوت القرار، بينما تقف القافية عليه.

**ب- البسيط:**

١- بيته: تقول الخنساء (ديوانها، ص ٥٤):

يا عَينِ جُودي بدمْعٍ منْكِ مِدْرارُ    جُهْدَ العَويلِ كَمَاءِ الجَدْوَلِ الجَاري

وابْكي أخَاكِ وَلا تَنْسَيْ شَمَائِلَهُ    وأبْكي أخَاكِ شُجَاعاً غيرَ خَوّارِ

م ٥٥ أ- م | 3/4 م· م م | 4/4 م· م م م | 3/4 م· م م | 4/4 م م ||

م | 3/4 م· م م | 4/4 م· م م م م | 3/4 م· م م | 4/4 م م ||

ب- م | 3/4 م· م م | 4/4 م· م م م م | 3/4 م· م م | 4/4 م م م م ||

م | 3/4 م· م م | 4/4 م· م م م م | 3/4 م· م م | 4/4 م م ||

٢- وزنه: يتركب وزن البسيط من المقياسين البسيطين $\left(\frac{3}{4}+\frac{4}{4}=\frac{7}{4}\right)$، ويتكرر الوزن مرتين في كل شطرة.

٣- بدايته: يبدأ الوزن بصوت تمهيدي بمقدار سوداء واحدة، تقع على الزمن الخالي من النبر. وبما ان السوداء تعتبر ثانية الصيغة (م م) التي يمكن ان تنقلب إلى الشكل (م م) فإن امكانية البداية بذات السن متوفرة في البسيط. ومثال ذلك قول الحادرة التالية (ديوانه، ص ١٠٢):

سَمْحَ الخَلائِقِ مِكْرَاماً ضريبَتَهُ إذا تَهَشَّمْتَهُ للنّائِلِ اخْتَالا

م٥٦-

٤- التغيرات الايقاعية: تغيرات البسيط تماثل تلك التي تعتري الطويل باستثناء القفلة. وهذه التغيرات هي:

آ- تحول الصيغة الأساس إلى الشكل ( ).

ب- تحول الصيغة (م م) إلى الشكل (م م). ونكرر هنا ان هذا الاستبدال لا يتحول إلى الشكل ( ) مطلقاً في الشعر العربي.

جـ- في القافية فقط يمكن للصيغة (م م) ان تنقلب إلى بيضاء ( ).

٥- القفلة: له قفلتان، ولكل منهما تنوعاتها وهي:

آ- قفلة مستوفاة ($\frac{4}{4}$ ♩ ♪ ♩ ♩)، وتنـوعاتها هي

(♩ ♬ ♪ ♩ ♩) أو (♩ ♪ ♩) أو (♩ ♬ ♪ ♩).

ب- قفلة تامّة ($\frac{4}{4}$ 𝅗𝅥 ♩)، ولها تنوع واحد هو (𝅗𝅥 ♩). في هذه القفلات جميعا يأتي الصوت النهائي على الزمن الثالث من الوزن الرباعي حامل النبر المتوسط.

٦- تعقيب: انّ ما يطلق عليه "مخلع البسيط"، أو "مجزوء البسيط"، هو في الواقع وزن آخر ليس له بوزن البسيط من علاقة الا بتشابه بدايتهما. فهما يبدآن بوزن سباعي $\left(\frac{7}{4}\right)$ مكون من المقياسين $\left(\frac{3}{4}+\frac{4}{4}\right)$. ولكن مخلع البسيط أو مجزوئه يتكون من ثلاثة مقاييس فقط وهي $\left(\frac{3}{4}+\frac{4}{4}+\frac{4}{4}\right)$، وبينما البسيط يتكون من أربعة كما رأينا. ولذلك فان وزن مخلع البسيط أقرب إلى وزن السريع والمديد الجاهلي منه إلى البسيط. ولسوف يأتي تفصيله لاحقاً.

### جـ- المديد المحدث

ان الوزن الذي سنتطرّق اليه هنا، هو الذي وصفه العروضيون بالمهمل ويتكون من وزنين سباعيين للشطرة الواحدة. ولم يستخدم هذا الوزن في الجاهلية، ولذلك وبالرغم من ايراده في هذا السياق الا انه ليس من أوزان العرب في الجاهلية.

١- بيته: يورد التبريزي البيت التالي دون توثيق (التبريزي، ص ٦٨):

أَنَّ قومِي وِتْرُهُمْ ذُو طُلُولٍ، ذَلَّ مَنْ يَرْتَجِيهِم سَائِلاً، حِينَ يعْرُو مَنْ وَمَنْ

م٥٧- $\frac{4}{4}$ … | $\frac{3}{4}$ … | $\frac{4}{4}$ … ||

$\frac{4}{4}$ … | $\frac{3}{4}$ … | $\frac{4}{4}$ …

٢- وزنه: يتكون من تكرار الوزن السباعي مرتين للشطرة الواحدة. وهذا الوزن في المديد يتكون من المقياسين البسيطين $\left(\frac{4}{4}+\frac{3}{4}=\frac{7}{4}\right)$.

٣- بدايته: يبدأ بالسوداء المنقوطة حاملة النبر من المقياس الرباعي.

٤- التغيرات الايقاعية: تعترى هذا النوع من المديد نفس التغيرات التي تطرأ على الطويل.

٥- القفلة: تركز القفلة على ثالثة المقياس الثلاثي الخالية من النبر وتحتمل فيه قفلتان وهما:

آ- قفلة مستوفاة ($\frac{3}{4}$ …)، ويمكن لها تنوع واحد وهو ($\frac{3}{4}$ …).

بَ- قفلة تامّة($\frac{3}{4}$ …).

**د- وزن ينسبه العروضيون للمقتضب وآخر ينسب للمجتث:**

يرد البيت التالي في كتاب الوافي (التبريزي، ص ١٦٩):

يَقُولُونَ: لا بَعِدُوا وَهُم يَدْفِنُونَهُمُ

م٥٨- … | $\frac{4}{4}$ … | $\frac{3}{4}$ … || … | $\frac{4}{4}$ … |

تعقيب: كما سبق وألمحنا، بأنه لا يجوز الاعتماد على بيت واحد دون نسبة أو سند. ومع ذلك فانه لاجرم من الحديث فيه. كما هو واضح، للبيت وزن سباعي يتكون من المقياسين $\left(\frac{3}{4}+\frac{4}{4}\right)$. ولكنه لا ينتسب للفصيلة السابقة بل لفصيلة الوافر، اذ تتحول فيه الصيغة (م م) إلى الشكل (م م م). ولو قلبنا الوزن إلى تفعيلات الخليل لحصلنا على: فعولن مفاعلتن. لهذا الوزن زمنين تمهيديين (م م)، وقفلة ذكرية على الزمن الأول من المقياس الثلاثي. أما بيت المجتث وهو من نفس الفصيلة فهو (العقد، ج٥، ص ٤٩٣):

أُولئِكَ خَيْرُ قَومٍ          إذا ذُكِرَ الخِيارُ

م٥٩- م م م م | $\frac{3}{4}$ م. م م | $\frac{4}{4}$ م. || م م م م | $\frac{3}{4}$ م. م م | $\frac{4}{4}$ م.

## سادساً: أوزان تستخدم المقاييس الثلاثة التالية بترتيبات متنوعة $\left(\frac{3}{4}+\frac{3}{4}+\frac{2}{4}\right)$:

هذه أوزان نادرة في العصر الجاهلي، ولعلها كانت لا تزال في طول الحضانة، ولم يكن قد اكتمل بنيانها بعد. ويذكر ان الخليل أورد شواهد بَحْري المضارع والمقتضب، أما الاخفش فأنكر ان يكون هذان البحران من كلام العرب. والزجاج يقول بأنهما وردا ولكنهما قليلان، حتى انه لا يروى فيهما قصيدة واحدة لعربي، وانما يروى منهما البيت والبيتان (محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص ١٣٤-١٣٦).

**آ- المضارع:**

١- بيته: عن ابن عبد ربه (العقد، ج٥، ص ٤٧٢):

وإنْ تَدْنُ مِنْه شِبْراً يُقَرِّبْكَ مِنْهُ بَاعَا

م ٦٠-

٢- وزنه: يتكون وزن المضارع من المقاييس التالية $\left(\frac{2}{4}+\frac{3}{4}+\frac{3}{4}\right)$. وعذرنا في هذا الاختيار يعودالى تمسكنا بمنهجية استقاء المعلومات من الشعر العربي نفسه. ولكن تقديرنا لكفاءة الخليل الموسيقية يجعلنا نترك مجال التساؤل مفتوحاً؛ اذ انه قد يكون لاحظ تشابه هذا الوزن بأوزان السريع والمنسرح والخفيف فنسب المضارع لدائرتهم. واذا صدق حس الخليل الايقاعي فان وزن المضارع يكون بالشكل التالي: $\left(\frac{2}{4}+\frac{4}{4}+\frac{3}{4}\right)$، وعليه يكون تقطيع البيت السابق كما يلي:

م ٦١-

أما عن الحديث بأن لهذا البحر (الوزن) أصلاً تاماً ولم يستخدم الا مجزوءه، فنظرية جدلية بحتة ليس لها ما يسندها.

٣- بدايته:يبدأ الوزن بزمنين تمهيديين من ذات السن والسوداء (م م). وهما لا يحملان نبراً.

٤- التغيرات الايقاعية: يمكن استبدال الصيغة (م م) في المضارع بالشكل(م م م) كما يمكن استبدال الصيغة (م م) بالشكل (م م). وفي البيت التالي يأتي الوزن دون أي تعديلات (محمود مصطفى، أهدى سبيل، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٣٤):

بَنُوا سَعْدٍ خَيْرُ قَوْمٍ          لِجَارَاتٍ أو مُعَانِ

م٦٢- (rhythmic notation)

أمّا البيت الذي يستشهد بزحافه (القبض، والكف) فليس من المضارع بصيغته المذكورة في "الوافي" (التبريزي، ص ١٦٥) وهو:

وَقَدْ رَأَيْتُ الرجَالَ          فَمَا أرَى مِثْلَ زَيدِ

م٦٣- (rhythmic notation)

وان ما يخشى أن العروضيين قد احتاروا ببعض الأبيات ما يصنعون بها، فأقحموها على أوزان غير واضحة المعالم لهم لجدّتها النسبية. وتجدر الاشارة مرّة اخرى إلى الحذر من الاعتماد على بيت واحد فقط لاستخراج قاعدة أو تأكيد زحاف (تغير ايقاعي). أمّا وزن البيت (م٦٣) فيطابق وزن المجتث وليس المضارع.

٥- القفلة: للمضارع قفلة واحدة وهي: ($\frac{3}{4}$)،وهي قفلة ذكرية، وتستقر على الزمن الأول حامل النبر من المقياس الثلاثي.

**ب- المقتضب:**

١- أنشد رجل بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم الأبيات التالية (النابلسي، المورد، ص ١٠١):

| | |
|---|---|
| أقبَلت فَلاحُ لَهَا | عَارِضان ِ كالسَّبَجِ |
| أدبَرَتْ فقُلتُ لَهَا | والفُؤادُ فِي وَهَجِ |
| هلْ عَلَيّ وَيْحَكُمَا | إنْ لَهَوْتُ مِنْ حَرَجِ |

م٦٤- $\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{3}{4}$ ||

$\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{3}{4}$

٢- وزنه: يتكون وزن المقتضب من المقاييس التالية: $\left(\frac{2}{4}+\frac{3}{4}+\frac{3}{4}\right)$ وهي نفس مقاييس المضارع، ولكن ترتيبها مختلف. ولعل الخليل سمع قفلة هذا الوزن بالشكل ( $\frac{4}{4}$ ) مما دعاه إلى ضمّة لدائرة المجتلب.

٣- يبدأ هذا الوزن بالزمن الأول من المقياس الثنائي المنبور. وهناك أبيات نسبها العروضيون للمقتضب وليست منه كالبيت التالي (التبريزي، ص ١٦٨) والذي سبق ونسبناه لوزن آخر (أنظر م٥٨ والتعقيب بعده):

| | |
|---|---|
| يَقُولُونَ لا بَعِدُوا | وَهُمْ يَدْفِنُونَهُمُ |

م٦٥- | $\frac{3}{4}$ | | ||

| $\frac{3}{4}$ | |

نلاحظ ان هذا البيت من المتقارب، وله نفس وزنه، وبدايته، واحدى قفلاته ويُورد التبريزي بيتاً آخر وهو (الوافي، ص ١٦٩):

أتَانا مُبَشِّرُنَا          بِالبَيَانِ والنُّذُرِ

ويمكن ان ينسب هذا البيت إلى المقتضب اذا سعى منشدة لاطالة همزة "أتانا" ومثل هذا يحدث في انشاد الشعر العربي للمحافظة على الوزن (حمام، أبحاث اليرموك).

٤- التغيرات الايقاعية: وهي لا تخرج عن قاعدتي الاستبدال التاليتين:

آ- استبدال الصيغة (♩. ♪) بالشكل (♩. 𝄾 ♪).

بَ- استبدال الصيغة (♩ ♩) بالشكل (♩. ♪).

٥- للمقتضب قفلتان وهما:

آ- ($\frac{3}{4}$ ♩. 𝄾 ♪ ♩)، وهذه القفلة تذكر بقفلة البسيط، الأ انها هنا قفلة أنثوية، اذ تستقر على ثالثة المقياس الثلاثي الخالية من النبر.

بَ- (𝅗𝅥 ♩) وتنشأ هذه القفلة من تحول الصيغة (♩. ♪) إلـى البيضـاء (𝅗𝅥) مسايرة بذلك القفلة التامّة. ومثالها ما قاله الحسين بن الضحاك (الأغاني، ج٧، ص ١٨٢):

يُوسُفُ الجَمَالِ وَفِرْ          عَوْنُ فِي تَعَدِّيهِ

م٦٦- $\frac{2}{4}$ ♩. ♪ | $\frac{3}{4}$ ♩. ♪ ♩ | ♩. 𝄾 ♪ ♩ ||

$\frac{2}{4}$ ♩. ♪ | $\frac{3}{4}$ ♩. ♪ ♩ | 𝅗𝅥 ♩

جـ- المجتث:

١- بيته: وهو من شعر محمد بن أبي محمد (الأغاني، ج٢٠، ص ٢١٥)

أنتَ امرؤٌ لكَ شأنٌ    فيما أرى غَيْرَ شَانِي
صَرِّحْ بِما عَنْهُ أكني    أكِفُّ عَنْكَ لِسانِي
حَسْبِي أسَأتُ فَهلاً    مَنَنْتَ بِالغُفْرَانِ

٦٧١م- م | $\frac{3}{4}$ م. م م | م م. م م م | $\frac{2}{4}$ م || م | $\frac{3}{4}$ م. م م | م. م م | $\frac{2}{4}$ م

ب- م | $\frac{3}{4}$ م. م م | م. م م | $\frac{2}{4}$ م. || م | $\frac{3}{4}$ م. م م | م. م م م | $\frac{2}{4}$ م

جـ- م | $\frac{3}{4}$ م. م م | م. م م م | $\frac{2}{4}$ م. || م | $\frac{3}{4}$ م. م م | م م | $\frac{2}{4}$ م

٢- بدايته: يبدأ هذا الوزن بزمن تمهيدي يقع على الزمن الثاني الضعيف من المقياس الثنائي $\left(\frac{2}{4}\right)$. وبما ان المقياس الثنائي يتكون من الصيغة (م م) التي يمكن استبدالها بالشكل (م م)، فان الوزن قد يبدأ بذات السن بدلاً من السوداء.

٣- وزنه: يتركب وزن المجتث من المقاييس التالية: $\left(\frac{3}{4}+\frac{3}{4}+\frac{2}{4}\right)$ ولذلك فهو على قرابة بالمضارع والمقتضب.

٤- التغيرات الايقاعية: لا يخرج المجتث عن قواعد الاستبدال السابقة، ففيه يمكن تحول الصيغة (م م) إلى (م م م)، وتحول الصيغة (م م) إلى (م م).

٥- قفلته: للمجتث قفلتان وهما:

آ- (3/4 ♩. ♪ ♩ | 2/4 ♩ ♩)، وتنوعها ينشأ عند استبدال الصيغة (♩. ♪) فتصبح القفلة (♩. ♬ ♪ ♩ | 2/4 ♩ ♩) أو (3/4 ♩. ♪ ♩. | 2/4 ♪) اذا استبدلت الصيغة (♩ ♩) بالشكل (♩. ♪).

ب- (3/4 ♩ ♩ | 2/4 ♩) وهذه القفلة تقليد للقفلة التامة، وتستخدم بها الجامحة (Synkope).

د- مجزوء الخفيف:

١- بيته: يروي التبريزي البيت التالي (الوافي، ص ١٥٦):

لَيْتَ شِعرِي ماذا تَرَى      أمُّ عَمْرٍو فِي أمرِنَا

م ٦٨- 3/4 ♩. ♪ ♩ | 2/4 ♩ ♩ | 3/4 ♩. ♪ ♩ || ♩. ♪ ♩ | 2/4 ♩ ♩ | 3/4 ♩. ♪ ♩

٢- وزنه: يتكون وزنه من المقاييس التالية: $\left(\frac{3}{4}+\frac{2}{4}+\frac{3}{4}\right)$. ولذلك لا يمكن ضمّه لدائرة المنسرح، والخفيف، والسريع التي تتكون أوزانها من أربعة مقاييس.

٣- بدايته: يبدأ مع بداية الوزن الثلاثي بالسوداء المنقوطة المنبورة.

٤- التغيرات الايقاعية: يمكن تحول الصيغة (♩. ♪) إلى الشكل (♩. ♬ ♪) وكذلك تحول الصيغة (♩ ♩) إلى الشكل (♩. ♪).

٥- القفلة: قفلته أنثوية، وهي ثالثة الوزن الثلاثي.

ويجدر التنويه بأن هذه الأوزان لم تكن قد نضجت واستقرت في العصر الجاهلي، ولكن ايرادها في هذه الدراسة ضروري لاعطاء فكرة شاملة عن الاوزان العربية عموماً.

**سابعاً: وزن مركب من مقياسين رباعيين وواحد ثنائي** $\left(\frac{4}{4}+\frac{4}{4}+\frac{2}{4}\right)$:

لقد سبق وأشير لهذا الوزن عند التطرق لوزن "الكامل".

**ثامناً: وزن مكون من المقاييس التالية** $\left(\frac{4}{4}+\frac{3}{4}+\frac{3}{4}\right)$ **وهو ينسب للمديد:**

يقول امرؤ القيس (ديوانه، ص ٧٦):

رَاشَهُ مِنْ رِيشِ نَاهِضَةٍ ثُمَّ أَمْهَاهُ عَلَى حَجَرِهْ

م ٦٩- $\frac{4}{4}$ … $\frac{3}{4}$ …

$\frac{4}{4}$ … $\frac{3}{4}$ …

ويورد التبريزي البيت التالي (الوافي، ص ٥٢):

رُبَّ نارٍ بِتُّ أَرْمُقُهَا تَقْضِمُ الهِنْدِيَّ والغَارَا

م ٧٠- $\frac{4}{4}$ … $\frac{3}{4}$ …

$\frac{4}{4}$ … $\frac{3}{4}$ …

ونلاحظ ان وزنهما يختلف عن وزن المديد الذي يستخدم المقاييس التالية: $\left(\frac{4}{4}+\frac{3}{4}+\frac{4}{4}\right)$. ولسوف يأتي تفصيله لاحقاً عند مناقشة "المديد الأصل"

## تاسعاً: أوزان تتكون من المقاييس التالية $\left(\frac{4}{4}+\frac{4}{4}+\frac{3}{4}\right)$:

وهي ثلاثة أوزان جاهلية أصيلة، وقد ألحقها العروضيون بالبحور التالية:

**آ- المديد الأصل:**

١- بيته: يقول عدى بن ربيعة (المهلهل) البيتين التاليين (الأغاني، ج٥، ص ٥٠):

يالبَكْرٍ أنْشِرُوا لِي كُلَيْباً　　　يَالبَكْرٍ أيْنَ أيْنَ الفَرارُ
يالبَكْرٍ فاظعَنُوا أو فَحُلُّوا　　　صرَّحَ الشرُّ وبَانَ السِّرَارُ

م ١٧١ -

ب -

٢- وزنه: يتركب وزن المديد من المقاييس التالية $\left(\frac{4}{4}+\frac{3}{4}+\frac{4}{4}\right)$. وتجدر الاشارة إلى أن ليس لهذا الوزن من قرابة مع الطويل والبسيط والمديد

المحدث، وذلك لاختلاف الوزن. فان وزن المديد الأصل $\left(\frac{11}{4}\right)$، بينما البحور المذكورة أعلاه من وزن $\left(\frac{7}{4}\right)$.

٣- بدايته: يبدأ بالسوداء المنقوطة، أي بداية الخانة التي تحمل النبر.

٤- التغيرات الايقاعية:

آ- يمكن استبدال الصيغة (♩. ♪) بالشكل (♩. ♬ ♪).

ب- يمكن استبدال الصيغة (♩ ♩) بالشكل (♩. ♪).

ولم تسمح الشاعرية العربية بتوالي ثلاثة متحركات. ولذلك فانه عندما تأتي الصيغة الأساس بعد الصيغة (♩ ♩) يعتري الزحاف (التغير الايقاعي) احدى الصيغتين فقط. وانظر في ذلك (م٧١ب) والبيت التالي (التبريزي، ص ٥٥):

لَنْ يَزالَ قَومُنا مُخْصِبِينَ    صَالِحِينَ، مَا اتَّقَوا، واستَقَامُوا

م٧٢- $\frac{4}{4}$ ♩. ♩. ♪ ♪ | $\frac{3}{4}$ ♩. ♪ ♩ | $\frac{4}{4}$ ♩. ♪ ♩ ♩ ‖

$\frac{4}{4}$ ♩. ♩. ♪ ♪ | $\frac{3}{4}$ ♩. ♪ ♩ | ♩. ♪ ♩ ♩

٥- القفلة: تستقر قفلة المديد الأصل على رابعة المقياس الرباعي التي لا تحمل نبراً. فله اذن قفلة أنثوية. ولعل الشعراء استعاضوا عن ذلك بالقفلة الذكرية حيث يتم الوقوف على ثالثة المقياس الرباعي ومدّها بمقدار البيضاء (𝅗𝅥). وعلى هذا الأساس تكون قفلات المديد كالتالي:

آ- القفلة المستوفاة الأنثوية ($\frac{4}{4}$ ...) انظر (م٧١-٧٢).

ب- القفلة الذكرية (...) ومثالها (م ٧٣) التالي:

م٧٣-

وهو رؤية اخرى لبيت امريء القيس الذي سبق وأخذ وزناً آخر في (م٦٩) ولسوف يأتي تفصيل ذلك لاحقاً.

جَ- القفلة التامة (...) وبها تتحول الصيغة الأساس إلى بيضاء.

م٧٤-

وهذا الوزن عبارة عن رؤية أخرى للبيت الذي مطلعه (ربَّ نارٍ أَرْمُقُها) والذي أخذ وزناً آخر في (م ٧٠) ولسوف يأتي تفصيله لاحقاً. وتأتي تنوعات القفلات حين تتحول الصيغـــة الأساس إلى الشكل (...) فقط.

**تعقيب:**

يجدر التحفظ بشأن قفلتي المديد (بَ-جَ) والتفكر في صحة وزنهما. فقد تكون خَاتَتَهُما الأخيرة ذات مقياس ثلاثي وليس رباعياً. فاذا صح هذا التصور فان ذلك يعني أننا بصدد وزن مختلف عن وزن المديد الأصيل الذي يتكون كما رأينا من المقاييس $\left(\frac{4}{4}+\frac{3}{4}+\frac{4}{4}\right)$. فالقفلة المعهودة في الغناء الشعبي القروي والبدوي، والتي أطلقنا عليها تساهلاً اسم "القفلة التّامّة"، تتطلب نبر البيضاء (𝅗𝅥) واهمال السوداء (♩). والسوداء فيها، ذات أداء محمول (Portato) أو مقطوع (Staccato) فاذا كان الوزن رباعياً $\left(\frac{4}{4}\right)$ فان احتمال ورود مقطع لفظي على الزمن الرابع كبير جداً، وهذا ما لا يحدث مطلقا، وعلى الخصوص بين الشطرين أي حيث يتصل الشطران وحيث يجب تعبئة الوزن تماماً؛ هذا عدا بداية الوزن، حيث يفترض ان تحظى بزمن تمهيدي يُكمِل الوزن، هذا ان لم يكتمل الوزن في القفلة. وتبعاً لذلك فان بعض قصائد الجاهلية قد تكون نُسِبَت للمديد عِوَجاً. فقصيدة امرىء القيس التي مطلعها (ديوانه، ص ٧٥-٧٦):

رُبَّ رامٍ مِنْ بَنِي ثُعَلِ        مُتلِجٌ كَفَّيْهِ فِي قُتَرِهْ

وكذلك القصيدة التي عارضه بها يحيى بن المبادىء اليزيدي (ديوان امرىء القيس، ص ٧٦)؛ فهاتان القصيدتان تلتزمان الوزن نفسه إلى النهاية (م٦٩)، ولكن اذا رضينا بفرضية العروضيين، وآمنا بحسهم الايقاعي فان الوزن يجب ان يعدّل ليصبح مديدياً (م٧٣-٧٤).

ولكن بما ان العروضيين لم يزنوا الشعر موسيقياً، بل اعتمدوا المقاطع اللفظية، وأن اعمال الخليل ضاعت ولم يبقَ لدينا ما يشير إلى حسه الايقاعي الموسيقي بصدد مثل هذه الحالات، فإننا في هذه الحالة نستسلم لحسنا الإيقاعي الذي يدفعنا للتمسّك

بالوزن المطروح في (م٦٩-٧٠) الواردين في الثامن من الأوزان. وندعم حسّنا بواقع وجود الحركة في آخر العروض، والقطع في القافية، اللذَيْن يدعمان قصر الزمن ولا يصلحان للمد. ولأن العرب لم تستخدم السكتات بين الوزنين-أي بين المصراعين، أو بين عجز البيت وصدر البيت الذي يليه، والذي يؤكده الغناء البدوي-فان وجود سكتة في نهاية الوزن (م٧٤) غير مقبول لدينا؛ والسكتة ضرورية لو كان المقياس رباعياً لِتَمَيُّزِ القفلة بقصر السوداء كما أسلفنا. وهذا يُبيّن اقحام العروضيين لهذا الوزن في المديد وهو ليس منه.

ب- الرمل الثاني:

١- بيته: ولقد سبق ذكره في المثال (م ٤٠).

وترى الضبَّ خفيفاً ماهراً ثانياً بُرْثُنَهُ ما ينعفرْ

٢- وزنه: يتكون وزنه من مجموع المقاييس التالية $\left(\frac{4}{4}+\frac{4}{4}+\frac{3}{4}\right)$. ولقد تمت مناقشته عند الحديث عن وزن الرمل ذي الوزن الرباعي.

٣- بدايته: يبدأ كالرمل بالزمن الأول، حامل النبر من المقياس الرباعي.

٤- التغيرات الايقاعية: تستبدل فيه الصيغة ( ) بالشكل( ) والصيغة ( ) بالشكل ( ).

٥- القفلة: قفلته أنثوية، تقع على ثالثة الوزن الثلاثي الخالية من النبر ($\frac{3}{4}$ ).

ج- السريع ذو الوزن $\left(\frac{11}{4}\right)$:

لقد مر معنا عند الحديث في الأوزان الرباعية اشارة لوجود السريع الرباعي، وفي هذا المجال سنتناول النوعين معاً ونترك النوع الثالث من

السريع والذي يجمع المقاييس البسيطة الثلاثة في وزنه، لفئة الأوزان القادمة:

١آ- بيت السريع ($\frac{11}{4}$): يقول النابغة: (ديوانه ،ص ١١٧):

هذا غُلامٌ حَسَنٌ وَجْهُهُ          مُستقبِلُ الخير، سريعُ التّمامْ

م ٧٥- | $\frac{4}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$ ||

| $\frac{4}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$

١ب- بيت السريع الرباعي: يقول صاحب العقد (ابن عبد ربه، ج٥، ص ٤٨٩):

لابدَّ منه فَأحْذَرَنْ وإن فَتَنْ

م ٧٦- | $\frac{4}{4}$ | | |

٢آ- وزن السريع ($\frac{11}{4}$): ينتمي هذا الوزن للفئة التي تجمع مقياسين رباعيين ومقياس واحد ثلاثي ($\frac{4}{4}+\frac{3}{4}+\frac{4}{4}$). ولذلك فهو يختلف عن أوزان السريع الاخرى.

٢ب- وزن السريع الرباعي: حسب ما نراه، فان هذا الوزن لا يختلف عن الرجز مطلقاً. وان دلّ هذا على شيء فانما يدل على اختلاط هذا الوزن على العروضيين فقط. وعليه فان ما ينطبق على الرجز يجري عليه، ولا حاجة لمزيد من التفصيل.

٣- بداية السريع $\left(\frac{11}{4}\right)$: يبدأ هذ الوزن بصوت تمهيدي بمقدار سوداء واحدة تقع على الزمن الرابع الخالي من النبر في المقياس الرباعي.

٤- التغيرات الايقاعية:

آ- تحول الصيغة الأساس ( ) إلى الشكل ( ).

بَ- تحول الصيغة ( ) إلى الشكل ( ).

٥- القفلة:

آ- قفلة مستوفاة ( $\frac{4}{4}$ )، وتستقر على الزمن المنبور، وهو ثالث المقياس الرباعي، وتنوعاتها المختلفة.

بَ- القفلة التامّة ( $\frac{4}{4}$ )، التي يمكن الانتهاء بها قياساً.

**د- مجزوء أو مخلع البسيط:**

لقد أشرنا عند الحديث عن البسيط، أن لمجزوء البسيط أو مخلع البسيط وزناً يختلف عن البسيط نفسه.

١- بيته: لنعد إلى المثال (م٤آ-جـ) الذي مرّ معناً عند الحديث عن النبر الشعري/الموسيقي، ولسوف نثبتهما هنا أيضاً. وهما في الأصل بيتان من مجمهرة عبيد بن الأبرص:

م٤أ- $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$ |

م٤جـ- $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$ |

٢- وزنه: يتكون وزن مخلع البسيط من $\left(\frac{3}{4}+\frac{4}{4}+\frac{4}{4}\right)$ اي ما يساوي $\left(\frac{11}{4}\right)$.

٣- بدايته: له بداية البسيط، أي يبدأ بسوداء واحدة لا تحمل نبراً وهي رابعة المقياس الرباعي، ولذلك يمكن أن تنقلب ذات سنّ، لان الصيغة (♩ ♩) يمكن ان تتحول إلى الشكل (♩. ♪) كما أسلفنا، والسوداء التمهيدية هنا ثانيتهما.

٤- التغيرات الايقاعية: وهي نفس التغيرات التي تعتري البحور الأخرى التي تنتمي لهذه الفئة.

٥- القفلة: له قفلتان، مستوفاة ($\frac{4}{4}$ ♩. ♪ ♩ ♩) وتامة ($\frac{4}{4}$ 𝅗𝅥 ♩) وكلاهما تستقران على الزمن الثالث من الوزن الرباعي حامل النبر. ويجدر أخذ تحوّلاتهما بالحسبان

**عاشراً: المجتلب** (أوزان تجتمع فيها المقاييس الثلاثة):

وهي ثلاثة أوزان تجتمع فيها المقاييس البسيطة الثلاثة$\left(\frac{2}{4}-\frac{3}{4}-\frac{4}{4}\right)$، ويكرر المقياس الثلاثي فيها جميعاً، بحيث يفصل المقياسين الآخرين عن بعضهما. ولا يمكن ان تأتي هذه البحور مجزوءة لأن وزنها يتغيّر.

آ- **الخفيف:**

١- بيته: يقول الحارث بن حلزة اليشكري في معلقته (الشنقيطي، ص ١٢١-١٢٢):

فَتَنَوَّرْتُ نَارَها مِن بَعيدٍ بِخَزازي هَيهاتَ مِنكَ الصَّلاءُ
أوقَدَتْها بينَ العقيقِ فَشَخْصَيْـ ـنِ بُعود كَما يَلُوحُ الضِّياءُ
وطِراقاً مِنْ خَلفِهِنَّ طِراقٌ ساقِطاتٍ أَلْوَتْ بِها الصَّحراءُ

م١٧٧أ-

ب-

جـ-

٢- وزنه: للخفيف وزن مركب من المقاييس التالية: $\left(\frac{3}{4}+\frac{2}{4}+\frac{3}{4}+\frac{4}{4}\right)$.

٣- بدايته: يبدأ الخفيف بأول زمن في الحقل ذو المقياس الثنائي، وهو يحمل النبر.

٤- التغيرات الايقاعية: تراعى في هذا الوزن قواعد الاستبدال المألوفة في العصر الجاهلي وهي:

آ- استبدال الصيغة الأساس (م م) بالشكل (م م م).

بَ- استبدال الصيغة (م م) بالشكل (م م).

جَ- استبدال في القافية سيأتي شرحه لاحقاً.

٥- القفلة: للخفيف ثلاث قفلات هي:

آ- قفلة مستوفاة ($\frac{4}{4}$ م م م م)ولها تنوع واحد نتيجة استبدال الصيغة الأساس. وهذه القفلة أنثوية لأنها تستقر على رابعة المقياس $\left(\frac{4}{4}\right)$ التي لا تحمل نبراً.

بَ- ($\frac{4}{4}$ م م م) قفلة ذكريّة. ولعل منشدو الشعر آثروا

الاستقرار على المنبور، وهو هنا ثالثة الوزن الرباعي، فأبدلوا الصيغة (م م) بالبيضاء (م). وفيما يلي مثال لها مأخوذ عن العقد الفريد (ابن عبد ربه، ج٥، ص ٤٩١. وكذلك التبريزي، ص ١٥٥):

انْ قَدِرْنَا، يَوماً، عَلَى عامرٍ ‏ ‏ ‏ نَمْتَثِلْ، مِنْهُ، أو نَدَعْهُ لَكُمْ

م٧٨- 3/4 م. م م | 2/4 م م | 3/4 م. م م | 4/4 م. م م ||

3/4 م. م م | 2/4 م. م | 3/4 م. م م | 4/4 م. م م م

جـ- قفلة تامّة (4/4 م م م) كما هو بيّن في (م٧٧جـ). وهذه القفلة ما هي الا تقليد للبدعة الجاهلية في القفلات (م م)، وهي هنا لا تكسر الوزن زمنياً، ولكن تزلِقُ النبر من الوحدة الثالثة ليصبح على الوحدة الثانية الخالية من النبر عادة. وهذا ما يوسَمُ في الموسيقى "بالجامحة" (Synkope) ولقد رُصِدت حالات شبيهة في وزني المتقارب والمجتث.

**ب- المنسرح:**

١- بيته: يورد ابن عبد ربه البيت التالي (العقد، ج٥، ص ٤٩٠). وكذلك التبريزي، ص ١٤٦):

انَّ ابْنَ زَيدٍ لا زالَ مُسْتَعْمِلاً ‏ ‏ ‏ لِلْخَيْرِ، يُفْشِي في مِصْرِهِ العُرُفا

م٧٩- $\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$ ||

$\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$

٢- وزنه: يتكون وزن المنسرح من اجتماع المقاييس الثلاثة حسب الترتيب التالي $\left(\frac{4}{4}+\frac{3}{4}+\frac{2}{4}+\frac{3}{4}\right)$.

٣- بدايته: يبدأ هذا الوزن بزمن تمهيدي بمقدار سوداء واحدة، وهي رابعة المقياس الرباعي $\left(\frac{4}{4}\right)$ التي لا تحمل نبراً.

٤- التغيرات الايقاعية:

لقد تتبعنا هذا الوزن في عدة قصائد، منها ما هو محدث وللعديد من الشعراء نذكر فيما يلي بعضهم:

الربيع بن ضبّع الفزاري (القالي، الأمالي، ج٢، ص ١٨١) وله البيت التالي:

أَقْفَرَ من ميَّةَ الجَريبُ إلى الزّجـــ ـيْـنِ الأَالظِبّاءَ والبَقَرا

م٨٠- $\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$ ||

$\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{4}{4}$

الأعشى وقصيدته التي مطلعها (ديوانه، ص ١٧٠-١٧١):

انَّ مَحَلاً، وإنَّ مُرتَحَلا، وانَّ في السَّفرِ مَا مَضى مَهَلا

٨١- م | $\frac{3}{4}$ م. م م م | $\frac{2}{4}$ م. م | $\frac{3}{4}$ م. م م | $\frac{4}{4}$ م. م م م. ||

م | $\frac{3}{4}$ م. م م | $\frac{2}{4}$ م. م | $\frac{3}{4}$ م. م م | $\frac{4}{4}$ م. م م م

امرؤ القيس (ديوانه، ص ٧٩-٨٠، ص ٧٩-٨٠، ص ١٤٢، ص ١٦١).

عبيد الله بن قيس الرّقيات (الأغاني، ج٤، ص ٣٤٩، ج٥، ص٦٩-٧٦).

يزيد بن الحكم الثقفي (الأغاني، ج١٢، ص ٢٩٤).

حمزة بن بيض، (الأغاني، ج١٦، ص ١٤٩-١٥٠).

عدي بن زيد (أغاني، ج٢، ص ١٢١)، وفي الأغاني أيضاً قائمة طويلة من الشعراء الذين نظموا في هذا الوزن*.

ولقد التزمت القصائد والأبيات جميعها وزن المنسرح المثبت أعلاه.

وتغيراته الايقاعية لا تخرج عما ألفناه من استبدال يطرأ على الصيغة الأساس (م. م) فتصبح (م م م)، والصيغة (م م) فتصبح (م. م).

٥- القفلة: للمنسرح قفلتان وهما:

آ- قفلة مستوفاة ($\frac{4}{4}$ م. م م) وتستقر على ثالثة الوزن الرباعي حاملة النبر. فهي قفلة ذكرية. والشعراء يستحبون الإقفال بتنوعها التالي:

* لقد التبس الأمر على محققي كتاب الأغاني فأدرجوا بعض أبيات عبيد بن الأبرص وهي من مخلع البسيط ضمن المنسرح (الأغاني، ج٢٣، ص ٤١٥). وأدرجت فيه أبيات لمجهول وهي من البسيط (ج١، ص ٢٤٤).

( 4/4 ...)، وهي بعينها المستحبة في البسيط والمقتضب.

بَ- القفلة التامة ( 4/4 ...)، ومثالها البيت التالي (التبريزي، ص ١٤٩):

ذاك وَقَدْ أَذْعَرُ الوُحُوشَ بِصَلْـ ـتِ الخَدِّ، رحبٍ لَبَانُهُ مُجْفِرْ

م٨٢- 3/4 | 2/4 | 3/4 | 4/4 ||
3/4 | 2/4 | 3/4 | 4/4

جـ- السريع:

١- بيته: يقول زبّان بن سيّار الفزاري (ديوان الحادره، ص ٣٦):

قَطَعْنَ ما بينَ الحِمَى والجُولانْ
تُنْقِضُ أَيْدِيها نَقِيضَ العِقْبَانْ

م٨٣- 4/4 | 3/4 | 2/4 | 3/4 ||
4/4 | 3/4 | 2/4 | 3/4

٢- وزنه: ارتأينا ان نعرض موضوع وزن السريع بطريقة مختلفة لما في وزنه من إثاره.

آ- قال زبّان هذين البيتين في معرض هجائه للحادره، وكان هجاؤه سبباً في تلقيبه بالحادره. والطرافه تكمن في تضمين هذين البيتين بين بيتين آخرين من وزن المتقارب، وها هي الأبيات كاملة:

كَأنَّكَ حَادِرَةُ المِنْكَبَيْـــــنِ رَصْعاءُ تُنْقِضُ فِي حائِرْ
قَطَعْنَ مَا بيَن الحِمَى والجُولانْ
تُنْقِضُ أيدِيها نَقَيضَ العِقْبانْ
عَجُوزُ ضَفَادِعِ مَحْجُوبَة يطوفُ بِها وِلْدَةُ الحاضِرْ

يدلنا هذا الشعر على اتجاه فريد في شعر الجاهلية، وهو استخدام وزنين في في قطعة إنشادية واحدة. ونستنتج من ذلك ان الشاعر قد انشد هذا الشعر بلحنين ووزنين متباينين ليناسبا وزني الشعر المختلفين. ولذلك نعتقد بأن الشكل البنائي لهذه القطعة الشعرية هو: (آ-ب-ب-آ).

ب- ان اجتماع المقاييس الثلاثة في وزن السريع (م٨٣)، هو باعتقادنا الوزن الذي قصده الخليل فعلاً للسريع؛ فهو بهذه الصورة لعلى صلة قويّة بالمنسرح والخفيف. أمّا الأبيات الأخرى التي تناولناها في (تاسعاً، جـ) فلا علاقة لها بالسريع. فاذا قنعنا بأن هذا هو الوزن الذي قصده بالخليل، فيعني ذلك أن وزنه كما أثبتناه أعلاه وجوباً. ووزنه بهذه الحالة يتكون من المقاييس التالية: $\left(\frac{3}{4}+\frac{2}{4}+\frac{3}{4}+\frac{4}{4}\right)$.

ولكن الالتباس في هذا الوزن سهل اذا لم تُشِر القفلة (القافية) إلى حقيقة الوزن. والقافية هنا تأتي طويلة (لانْ) لتقنعنا بأن

صوت القرار في اللحن أو الوزن يمتد زمنا مساوياً للبيضاء (م).
والبيت التالي لا يؤكد هذه النهاية ويمكن التباسه بالرجز (العقد، ج٥، ص ٤٨٩).

يا صَاحِبيَّ رَحْلِيْ أَقِلاَّ عَذْلِي

م١٨٤- 4/4 | 4/4 | 3/4 | 2/4 | 3/4 ||

ب- 4/4 |

فالوزن (م٨٤آ) يتفق مع وزن السريع بينما (م٨٤ب) فيوافق وزن الرّجز. ولذلك يصعب أحياناً التوصل للوزن من بيت واحد فقط. ولذلك التزمت العرب الوزن والقافية.

٣- بدايتــه: يبدأ وزن السريع بزمن تمهيدي بمقدار وحدة زمنية واحدة (م)، وتأتي على الزمن الثالث من المقياس الثلاثي التي لا تحمل نبراً.

٤- التغيرات الايقاعية: لا تخرج تغييراته عن تحول الصيغة الأساس (م م) إلى الشكل (م م م)، والصيغة (م م) إلى الشكل (م م).

٥- القفلة: له قفلة واحدة فقط وهي (2/4 م م | 3/4 م) وتنوعها الذي قديأتي، قياساً، كالتالي (2/4 م م | 3/4 م). وتفسير هذه القفلة يكمن في كون البداية غير مألوفة في الأوزان العربية، اذ أنها تقع

على ثالث زمن من المقياس الثلاثي؛ فلقد جرت العادة أن تكون الأزمنة التمهيدية المبتورة من المقياس الثلاثي بادئة بذات السن ومن ثم تأتي السوداء ثالثة الوزن الثلاثي ( $\frac{3}{4}$ م م | م ). فبما أن البداية لا تأتي على ذات السن، كما هي الحال في الطويل مثلاً( م م | $\frac{4}{4}$ م )، بل بالسوداء، فمعنى ذلك ان القفلة يجب ان تستقر على ذات السن، كما هو واضح في الشكل التالي لنفس الوزن:

م ٨٤- م | $\frac{4}{4}$ م· م م م | $\frac{3}{4}$ م· م م | $\frac{2}{4}$ م م | $\frac{3}{4}$ م· م ||

وبما أن المتحرك (ذات السن) لا يصلح للاستقرار، فهو قلق بسبب قصره، فان العرب آلت ألاّ تقف على متحرك. وفي حالة السريع دُمِجَ المتحركُ بالمقطع الممدود الذي سبقه، وبذلك أصبحت مدة الصوت النهائي في القفلة بمقدار البيضاء ( $\frac{2}{4}$ م م | $\frac{3}{4}$ م ). وهذا لا يتعارض مع فكرة تحوّل الصيغة (م م) إلى بيضاء (م) في القفلة، بل بالعكس يُكسِبُ القفلة نهاية ممدودة، منبورة، ومستقرة. وتَدعم القافيةُ المكونة من ثلاثة أحرف هذا الرأي وتؤكده. وفيما يلي مثال آخر لتثبيت القول (العقد، ج٥، ص ٤٨٩. التبريزي، ص ١٤١) وهو من شعر العجاج:

يا صَاحِ مَا هَاجَكَ مِنْ رَبْعٍ خَالْ
يَنْضَحْنَ فِي حافاتِهِ بالأَبْوَالْ

م١٨٥- | $\frac{4}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ ||

ب- | $\frac{4}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{3}{4}$ ||

**خاتمـــة:**

لقد ورد في التوطئة تساؤل عن امكانية استباط الأوزان الموسيقية من الشعر العربي؛ ولقد سعت هذه الدراسة إلى الاجابة عن هذا التساؤل بكل جهد وجد، مدعومة بالأمثلة المتوفرة، والتحليلات الممكنة، لتقف على حقيقة أوزان الشعر العربي، التي هي في حقيقة الأمر الأوزان الغنائية الجاهلية.

وإننا نأمل بأن نكون قد توصلنا إلى نتائج تفيد في رفد الجهود القيمة المبذولة لاعلاء مقام الموسيقى العربية وتبيان أصولها وركائزها. ولعلّ في هذا البحث فائدة عامة في عملية استقصاء العلاقة الأزلية بين الشعر والغناء، والبحث عن جذورها في أعماق الحضارات القديمة.

# الفصل السادس

# مجمهرة عبيد بن الابرص في الميزان الشعري الموسيقي

**مـــدخـل:**

لقد اتخذ البعض من هذه القصيدة مدخلاً لاثبات احتواء القصيدة الجاهلية الواحدة لأكثر من وزن. فكمال أبو ديب يقول: "في فقرة سابقة لوحظ أن الشعرالعربي التراثي في معظمه لم يلجأ الى ادخال وحدة ايقاعية (Q) في تشكل يتألف من تكرار وحدة أخرى (M) عددا من المرات. واقترح هناك أن هذه الظاهرة وجدت في قصائد جاهلية قليلة (مجمهرة عبيد بن الأبرص مثلاً) ونمت الى حد كبيرفي الشعر الأحادي" (أبو ديب، ١٩٧٤، ص١٧٥). ويعرض أبو أديب بعض أبيات المجمهرة ويحللها بطريقته التي تُغفل علاقة الشعر العربي بالوزن الموسيقي الغنائي، ويقول أبو أديب بعد عرضه: "قصيدة عبيد تستغل الإمكانات الايقاعية الممكنة في الشكل (٤/٤، ٤/٣)، لا يهم كثيراً أن نسمي البحر، الأهم ان نرى هذه القدرة العجيبة على خلق ايقاع مرهف تتشابك فيه عناصر ايقاعيه اساسية ذات قيم مختلفة بعض الشيء، ولكنها كلها تسهم في اغناء البنية الايقاعية، وتحول التلاحم النغمي الى فاعل حيوي شيّق في نفسه، لا باعتباره وسيلة تعبير فقط. ان عمل عبيد أول قصيدة من الشعر الحرّ في الشعر العربي" (أبو ديب، ص٩٢).

ولقد نحا زهير محمد حسن نحو أبي ديب حيث قال: "وقد التزم عبيد بن الأبرص عن [عند] نظمه المعلّقة بعشرة مقاطع أو أحد عشر مقطعاً للشطرالواحد، أي استخدم البحور الأول والثاني والثالث من الدائرة واستخدمها بحرية بحيث من الممكن أن يكون الشطران من نفس البحر أو أن يكون الشطر الأول من بحر والشطرالثاني من بحر آخر

وكمثال ذلك أن شطري مطلع المعلقة من البحر الأول وشطري البيت الثاني من البحر الثاني، أما الشطر الأول من البيت الثالث فيلتزم بالبحر الثاني خلافاً للشطر الثاني من نفس البيت والذي يرجع الى ترتيب البحر الأول والأمثلة أدناه تمثل جميع التشكلات الموجودة في المعلقة" (حسن، ص١٣).

ومّما يذكره عبد الله محمد الغذّامي في هذا المضمار، وذلك بعد عرضه لبعض أبيات معلقة عبيد: "ونخرج من هذه الأبيات بأوزان شعرية سبعة في قصيدة واحدة..... ومن هذا العرض نرى مزج الشاعر للأوزان في قصيدته، ثم مغايرة طريقته في الوزن لما قصده العروضيون من قواعد لأوزان الشعر.... فجاءت قصيدته مختلفة في ذلك كله، حتى أنه لم يمكن النظر في وزنها الا على أخذها شطراً شطرا، وليس على البيت كاملاً، اذ ان البيت يختلف وزنه من شطر لآخر" (الغذامي، ص ٨٥-٨٦).

فهل أتت مجمهرة عبيد متغيرة الوزن متعددته حقاً؟

سنحاول هنا استقصاء هذا التساؤل عبر تحليل وزني لمعلقة عبيد بن الأبرص بطريقة الوزن الشعري/ الموسيقي، آخذين بعين الاعتبار الروايات المختلفة.

**ذِكْرُ عبيد بن الأبرص:**

"عدّه بن سلام في الطبقة الرابعة وقرنه بطرفة بن عبدة التميمي. وعدي بن زيد العبادي". وقال: وعبيد بن الأبرص قديم الشهرة وشعره مضطرب ذاهب لا أعرف له الا قوله:

أَقْفَر مِنْ أَهْلِه مَلْحُوبُ فَالقُطَبِّياتُ فالذَّنُوبُ

وقال: ولا أدري مابعد ذلك. وقال الجاحظ ان عبيدا وطرفة دون ما يُقال عنهما، ان كان شعرهما مافي يد الناس فقط. وقد أشار أبو العلاء المعري الى اختلال بائيته بقوله:

وقَدْ يخْطِئ الرأيَ امرؤ وهو حازمٌ كما اختلّ في وزنِ القريضِ عبيدُ

(الشنقيطي، ص ٥٦).

وفي هذا المعنى يقول ابن قتيبة: "..... وان كان ما يروى من الغناء لهما [طرفة وعبيد] فليسا يستحقان مكانهما على أفواه الرواة. ونرى أن غيرهما سقط من كلامه كلام كثير، غير أن الذي نالهما من ذلك أكثر، وكانا أقدم الفحول فلعل ذلك لذلك، فلما قلّ كلامهما حُمِل عليهما حمل كثير" (ابن قتيبة، ص١٨٥، هامش ٤). ويجدر أن نلحظ وصفهُ شعرهما بالغناء.

ويوضع عبيد، اذن، في مرتبة عالية بين الشعراء القدامى، ولقد نالت قصيدته البائية شهرة وسيرورة بين العرب حتى العصر الحالي. ومهما قيل في شعر عبيد من تقصير، فهو لدينا غير مقنع؛ واحتمال تشويه شعره من قبل الرواة، لقدمه، منطقي بنظرنا، لاسيما وأن عرب الجاهلية تناقلوا أشعارهم مشافهة، ولم تدّون أشعار عبيد الا في العصر العباسي في حوالي مائتين للهجرة (نصّار، ص ١٨-٢٢).

تجدر الاشارة الى كون عبيد من سادة بني أسد وفرسانهم (بستاني، ص٥). ومن الروايات التي تحكي بعض آثار عبيد وتتطرق لأحداث قومه مع حجر أبي امرئ القيس، وقتله -أي عبيد- من قبل المنذر بن ماء السماء، نستدل على ولاء ابن الأبرص لقواعد المجتمع الجاهلي وقِيَمِهِ لم يخرج عنهما كما فعل طرفة أو امرؤ القيس، فهو ملتزم بالأصول المتّبعة، وهذا يوحي لنا التزامه بالمتوارث من الشعر والوزن، "والشاعرالجاهلي كان مسكوناً بهاجس أساسي هو أن يكون ما يقوله مطابقاً لما في نفس السامع.... لكن هذا الذي في نفس السامع ليس الا المشترك العام،وليس فهمه الا انعاكساً للذوق الشائع العام" (أدونيس، ص٢٢)؛ ولعل في هذا تكمن شهرة عبيد بن الأبرص وعلو مكانته.

**مجمهرة عبيد بن الأبرص:**

تعتبر هذه القصيدة احدى المعلقات السبع (ابن قتيبة، ص٢٦٨)، وعند التبريزي احدى القصائد العشر. ولم تحدد المراجع الظروف التي قيلت بها هذه القصيدة، ولكن يظنّ أنها قيلت بعد احدى غارات الأعرج ملك غسان على بني أسد (نصار، ص٩، القصيدة الخامسة). وهي مما أطلق عليه "مخلّع أو مجزوء البسيط" ولم ترْوِ العرب في الجاهلية بهذا البحر الا قصيدة أخرى لامرئ القيس مطلعها "

عَيْناكَ دَمْعَهُما سِجالُ          كَأَنَّ مِنْ شَأْنَيْهِمَا أوشَالُ

ويبدو أنه أصاب معلقة عبيد الكثير من التصحيف، فوصلت متعددة الروايات، وبعضها مضطرب الوزن. ونحن لا نحمّل عبيدا حال مجمهرته، لأنه كان شاعر بني أسد بلا منازع، وبقي فضله في قومه حتى قُتل (بستاني، ص ٢٠)، وعُلِّقت قصيدته هذه على الكعبة لما لها من مكانة رفيعة عند عرب الجاهلية الذين حرصوا على تناقل شعر عبيد وتناوله. وهم قدّروا عبيدا وفهموه، ولم يُنَفّرهم اختلال في شعره، ولو كان هناك أيّ خلل لسقط شعره فوراً ولما حظي بمثل تلك الشهرة. ولكننا نُحمّل الرواة ما أصاب شعَره من اضطراب في الوزن، اذ أن عبيد بن الأبرص فهم بجلاء قوانين الشعر وأسسه، ولم يخرج عنها وهذا ما توحي به حياته وأخباره؛ ولسوف نتأكد من ذلك بعد تحليل وزن معلقته ومناقشتها. أما تعليل كثرة الزحافات والعلل بحداثة عمر الشعر في عصر عبيد (نصار، ص٩، القصيدة الخامسة) فغير مقبول لدينا، لأن اقتصار عمر الشعر العربي لعهد عبيد ينفي وجود حضارات قديمة في شبه الجزيرة العربية ويغشّي علاقتها بحضارات شمال شبه الجزيرة، العربية المنشأ، السامية الأصل؛ وحيث ترعرع الشعر ونما، ولعل عصر عبيد وامرئ القيس عهد نضوج الشعر العربي واستقراره.

## تحليل مجمهرة عبيد بن الأبرص:

لقد وردت روايات هذه القصيدة المختلفة في كتب منها شرح الشنقيطي، والديوان من تحقيق حسين نصار وآخر من اصدار دار صادر؛ واعتمد هؤلاء على الخطيب التبريزي ومحمد بن خطاب وكتاب شعراء النصرانية وغيرها وذلك لتحديد الروايات المختلفة. وقد وردت بعض أبيات القصيدة عند ابن قتيبة أيضاً. وتجدر الاشارة الى أن ترتيب الأبيات قد يختلف في المراجع، ولذلك استقرّ رأينا أن نتبع ترتيب الشنقيطي لها كرواية أولى ثم نورد الروايات الأخرى ومن ثمّ نناقشها (*). ولسوف نورد الأبيات كلها، محللين وزنها، بغية الاحاطة بمجمل القصيدة حتى التي لم تُرو الاّ رواية واحدة.

وزن القصيدة من مجزوء البسيط. وهذا يعني أن الشطرة تزن بالميزان الشعري/الموسيقي الايقاع التالي (♩ | $\frac{3}{4}$ + $\frac{4}{4}$ + $\frac{4}{4}$) وهذه صورته بالرموز الموسيقية:

♩ | $\frac{3}{4}$ ♩. ♩♪ | $\frac{4}{4}$ ♩. ♩♪ ♩ | ♩. ♩♪ || ♩ | $\frac{3}{4}$ ♩. ♩♪ | $\frac{4}{4}$ ♩. ♩♪ ♩ | ♩. ♩♪

ونلاحظ أن الوزن يبدأ بصوت تمهيدي بمقدار سوداء واحدة (♩) ولذلك أتت آخر خانة فاقدة لآخر سوداء وهي التي سيبدأ بها ايقاع العجز من البيت. ولقد فصلنْا الحقول بخطوط عمودية مفردة، وفَصَلْنا الشطرين بخطين وهما لا يعتبران خطي خانة. أما تعديلات الوزن فلا تخرج عمّا سبق وأوضحناه في أسس وزن الشعر.

---

(*) سنستخدم المختصرات التالية للمراجع: (ش) للشنقيطي، (ق) لابن قتيبة، (ص) لدار صادر، (ن) لحسين نصّار، (ت) للتبريزي، (خ) لابن خطاب، (ر) لشعراء النصرانية، وعند عودة أحد المراجع إلى مرجع آخر نضع المختصرين مع حرف (عن)، مثل: الشنقيطي عن التبريزي، تأتي (ش عن ت).

**الأبيـــــات:**

١- أقْفَرَ مِنْ أهْلِهِ مَلْحُوبَ فَالقُطَبِيَّاتُ فالذَّنُوبُ

١- [illegible]

تجدر الاشارة الى التعديلات التي طرأت على الوزن بغية الايضاح. ففي الخانة الأولى تحولت الصيغة الأساس ( [illegible] ) الى الشكل ( [illegible] )، كما تحوّل العروض والضرب الى القفلة التامة ( [illegible] ) بحيث استبدلت الصيغة الأساس ( [illegible] ) بالبيضاء ( [illegible] ) ولا تخرج هذه التعديلات عن أسس وزن الشعر العربي. والبيت صحيح الوزن ومتفق عليه.

٢- فَرَاكِسٌ، فَثُعَيْلِبَات فَذَاتِ فِرقَين فَالْقَلِيبُ

(ش، ن، ص، ت)

٣- فَعَرْدَةٌ فَقَفَا حِبِرٌ لَيْسَ بِهَا مِنْهُمُ عَرِيبُ

(ش، ن، ص، ت)

للبيتين نفس الوزن ومتفق عليهما، بالرغم من ورود ثُعالبات بدلاً من "ثُعيلباتُ" في البيت (٢) وورود "فَفَرْدَةٌ فقفا عِبِرٌ" (ش عن خ) بدلاً من صدر البيت (٣). وهذا الاختلاف لايشين الوزن.

٢، ٣- [illegible]

تتحول الصيغة الأساس في الخانة الثانية الى الشكل ( )، بينما تتحول الصيغة الثانية ( ) الى الشكل ( )، وفي القفلة تنقلب الصيغة الأساس الى البيضاء.

٤آ- وبُدِّلَتْ مِنْهُم وُحُوشاً وَغيَّرَتْ حَالَهَا الخُطُوبُ
(ش) و (ص عن ر) (*)

٤ب- وبدلّت من أهلها وحوشاً (ت)

٤جـ- ان بدلت من أهلها وحوشاً (ش عن خ) (ص عن ابن كناسه)

٤د- ان بدلّت أهلُها وُحُوشاً (ص)

٤ا- 3/4 4/4 3/4 4/4

٤ ب- 4/4 3/4 4/4

٤ جـ- 4/4 3/4 4/4

٤ د- 3/4 4/4 3/4 4/4

(*) عند سردنا للروايات المختلفة يبقى نص الشعر كما هو في الرواية السابقة وتنسخ الكلمة الجديدة الكلمة السابقة فقط وتحل محلها، وبذلك يتضح الفرق بين الروايات.

ان وزن كل من (٤آ، د) صحيح وتعديلاته لا تخرج عن قواعد وزن الشعر العربي. أما (٤ب-ج) فيزيد صدره مقطعاً لفظياً وهو "من" بينما يبقى العجز كما هو. والشطر الأول في (٤ب-جـ) من الرجز بسبب وجود "من" فلو حذفت كما هو الحال في (٤د) لصحّ الوزن؛ ولعلها-ان وردت فعلاً في الأصل-أدغمت انشاداً بما بعدها وأصبحت"مَّنَهْلِهَا" أو "مَهْلِهِا"، أسوة بما نراه عند شعراء آخرين كعنترة حين يقول: و،النّاذرَيْنِ أذا لم القهما دَمي، فان الوزن لا يصح الا اذا لفظت "لَمَلْقَهُما" بدلاً من "لَم أَلْقَهُمَا". ولعل السبب في التباس الأمر على الرواة يكمن في كون الرجز أَيْسَر على اللسان وأسْيَر بين الناس فاختلط الأمر عليهم ومالوا عن الأصل الى السهل. وعليه فان هذا البيت صحيح الوزن في روايتين على الأقل.

٥ أ- أرضٌ توارَثها الجُدُوبُ — فَكُلّ مَنْ حَلّها مَحْرُوبُ (ش)

٥ ب- شعوبُ — (ت)و(ص) و(ن)

٥ جـ- — مَسْلوب

(ش: دون نسبة الأحد)

إن جميع الرويات هنا صحيحة.

٥-

٦آ- إما قَتيلا ً وإما هَلَكَاً — والشَيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يَشِيبُ (ش)

ب- هالِكاً — (ن) و (ص)و(ش عن ت)

جـ- إمّا قتيلٌ وإمّا هالكٌ — (ت) (ص غير مسْنِدْ)

د- إما قتيلٌ أو شَيْبُ فُودِ — (ش عن خ)

٦أ-

٦ب، جـ-

٦د-

ان الروايات (آ-ب-جـ) صحيحة الوزن، وأمّا (د) فخارجة عن الوزن بسبب حرف العطف "أو" ولو كانت واواً فقط لصحّ الوزن. ويجب التنبيه الى أن (٦ب-جـ) استخدمت القفلة الأصلية للوزن وهي ( )، ولذلك فليس في هذا البيت اي خلل وزني وان شطري البيت يلتزمان الوزن بعينه وان اختلفت القافية أي القفلة.

٧- عَيْنَاكَ دَمْعُهُمَا سَرُوبُ     كَأَنّ شَأْنَيْهِمَا شَعِيبُ

(ش، ن، ص، ت)

٧-

وزن هذا البيت صحيح ولا خلاف فيه.

٨آ- وَاهِيَةٌ أو مَعِينٌ مَعْنٍ     مِنْ هَضْبَةٍ دُونَهَا لُهُوبُ (ش)

ب- أو مَعِينٌ مُمْعِنٌ     (ص) و(ش عن خ) و(ت) و(ن)

جـ- او هضبَةٍ     (ش غير مسندة)

١٨، جـ-

٨ ب-

الروايات الثلاثة صحيحة، وقفلة (ب) أصيلة وتماثل قفلة (٦ب-جـ).

٩آ- أو فَلَجٌ وادٍ ببَطنِ أرضٍ    لِلمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ قَسِيبُ (ش)
ب- أو فَلَجٌ بِبَطنِ وادٍ    للماءِ من تحتهِ قَسيبُ
(ت)و(ش عن خ)
جـ- أو فَلَجٌ مَا بِبَطنِ وادٍ    للماءِ من بَيْنِهِ سُكُوبُ (ص)
د- أو فَلَجٌ ما ببطن وادٍ    للماء من تحته قسيب (ن)

١٩-

٩ جـ، د-

٩ ب-

ان وزن الروايات (آ،جـ،د) صحيح ولا يخرج عن أسس الوزن الشعري/الموسيقي. أما (ب). فمختلفة الوزن، ووجود (ما) في (جـ-د) يؤكد بطلان الرواية(ب).

١٠آ- أو جَدْولٌ في ظِلال نَخْلٍ　　لِلمَاءِ مِنْ تَحْتِهَا سُكُوبُ (ش)و(ت)

ب- أو جدول فـي ظلٍّ نخلٍ　　(ش عن الأزهري)

جـ-　　للماء من تحته سكوب　(ن)

د-　　للماء من تحته قَسِيبُ　(ص)

١٠آ، جـ، د- | 3/4 | 4/4 | || | 3/4 | 4/4 |

١٠ب- | 4/4 | | 2/4 ||

يلاحظ أن (آ،جـ،د) ذات وزن صحيح، كما يلاحظ اختلاط كلمة القافية على الرواة في البيتين السابقين ولكن ذلك لا يضرّ بالوزن، أمّا وزن رواية (ب) فمن الرجز حسب تسميات علم العروض، ووزن الشطرة الأولى مركب من المقاييس البسيطة التالية: $\left(\frac{4}{4}+\frac{4}{4}+\frac{2}{4}\right)$ والرجز كما سبق ونوّهنا أيَسرُ وأسْيَرُ ولعلّ الرواة انزلقوا بإغوائه عن الصواب. وان (ب) في (٩و١٠) من الوزن نفسه.

١١- تَصْبو وَأَنّى لكَ التَّصَابِي　　أنّى وَقَدْ راعَكَ المَشيبُ

(ش) و(ن) و(ص) و(ت)

١١- | 3/4 | 4/4 | || | 3/4 | 4/4 |

وزن هذا البيت لاغبار عليه، والكل متفق في روايته الا أن محمد بن خطاب اسقطه (ش عن خ).

١٢ آ- فانْ يَكُنْ حَالَ أجْمَعُهَا　　　فَلا بَديٌّ وَ لا عَجِيبُ　(ش)

ب- فان يكن حال أجمعوها　　　(ش عن خ)

جـ- ان يكُ حُولّ منها أهلها　　　فلا بَديءٌ　(ت) (ن)

د- ان تكُ حالتْ وحوّلَ منْها أهلها　　　فلا بديء ولا عجيبُ

(ن من الجمهرة) (ر)

هـ- ان تكن حالت وحال منها أهلها　　　فلا بديٌّ ولاعجيبُ

(ش غير مسنده)

و- ان تك حالت وحُوّل أهلها　　　فلا بديء ولا عجيبُ　(ص)

١٢ آ، ب-

جـ-

د-

هـ-

و-

نميل الى الاعتقاد بأن رواية (آ) و(ب) متماثلتان، واشباع ضمّة العين في "أجْمَعُهَما" ضرورة، وتُذكرّ بقول عنترة:

ينباع من ذفرى غَضُوبٍ جَسْرَةٍ　　　زَيّافَةٍ مثل الفَنيقِ المُكدَّمِ

فلقد أشبع فتحة الباء في "يَنْبَعُ" ليقيم الوزن خارجاً بذلك عن المألوف. والروايتان على ذلك صحيحتان (حمام، أبحاث اليرموك). أما (جـ) فصحيحة الوزن أيضاً، ونعتقد بأن (د،هـ) ما هما الا تحويرين فاشلين لها. ففي (د) تزيد بداية البيت بمقدار مقياس ثلاثي على أن تلحق كلمة "أهلها" بالصدر، وبذلك يأتي العجز صحيحاً ومماثلاً لباقي الروايات. أما (هـ) فتزيد الخلل باضافة نون "تكن". لكن (و) فصحيحة الوزن وذلك بوصل همزة "أهلها" فتقرأ (وَحَولَهْلُهَا)، وكما هي الحال في قول عنترة: والناذرين اذا لم القهما دمي، اذ تُقرأ "لَمَلْقَهُمَا" وبذلك يصح الوزن. وعليه فان أربع روايات من ستة صحيحة الوزن.

١٣ آ- أوبك أقفر منها جوّها     وعادها المَحْلُ والجُدُوبُ     (ن،ص،ش)

ب- أوْبك أقْفَرَ سَاكِنُوهَا     (ش عن خ)

جـ- أوْبَكُ قَدْ أَقْفَرَ مِنْهَا جَوهَا     (ت)

١٣آ-

ب-

جـ-

ان كلا الروايتين (آ،ب) صحيحتا الوزن؛ وزيادة "قد" في (جـ) أدى الى انقلاب الصدر الى الرجز، وعلّة ذلك فيما سبق وذكرنا. والفرق بين (آ)و(ب) يكمن في قفلة الصدر (العروض) حيث تكون قفلة (آ) أصلية ( ||) بينما قفلة (ب) تّامة ( ).

١٤- فَكُلّ ذِي نِعْمَةٍ مَخْلُوسٌ وكلُّ ذِي أملٍ مَكْذوبُ (ص)، (ش)

ب- مخلوسُها (ت)، (ن)، (ابن قتيبة)

١١٤-

ب-

كلا الروايتين صحيح الوزن، ولكن العروض في (آ) يأخذ قفلة تامّة بينهما في (ب) فيأخذ قفلة أصلية كالبيت السابق (١٣آ-ب)

١٥آ- وكُلُّ ذِي إبلٍ مَوْرُوثٌ وكلّ ذيّ سَلَبٍ مَسْلُوبُ

(ش)، (ص)، (ن عن المجمهرة)

ب- مُوْرِثُهَا (ت، خ)

جـ- مَوْرُوثُها (ابن قتيبة) (ن)

١١٥-

ب-

جـ-

إن الروايات الثلاث صحيحة الوزن، والفرق بينها يكمن في تقفلات العروض. أما قفلة (آ)، (جـ) فمعهودتان، ولهما مثيل في (١٤آ-ب)، بينهما قفلة (١٥ب) فلا تخرج عن كونها تعديلاً معروفاً للصيغة ( ) الى الشكل ( ) المشار اليه في أسس وزن الشعر العربي.

١٦- وكُلُّ ذِيْ غَيْبَةٍ يَؤُوب وَغَائِبُ المَوْتِ لا يَؤُوبُ

١٦-

وزن البيت لا غبار عليه، ومتفق عليه من الرواة جميعها

١٧آ- أعَاقِرٌ مِثْلَ ذَاتِ رَحْمٍ أو غَانِمٌ مِثْلَ مَنْ يَخيبُ
(ش)، (ن)، (ص) (ت)
ب- وِلْدٍ أم غانمٌ (ابن قتيبة)

١٧-

للروايتين نفس الوزن وهو صحيح.

١٨آ- مَنْ يَسْألِ النَّاسَ يَحْرِمُوهُ وَسَائِل اللّهِ لا يَخِيبُ(ش)(ن)(ت)
ب- من يَسلِ النَّاسَ (ص)، (ن عن الديوان)

١١٨- [rhythmic notation]

ب- [rhythmic notation]

يقال إن هذا البيت ليزيد بن ضبة الثقفي (ش عن ابن الأعرابي)؛ وقد تكون بعض أبيات هذه القصيدة، ذات الصبغة الاسلامية، موضوعة من قبل شعراء متأخرين (ن عن ليال).

ويذكر المعري هذا البيت بالذات في رسالة الغفران (المعّري، ص٤٨). أمّا وزن البيت فصحيح، وان اختلفت المراجع في ترتيبه بين أبيات القصيدة.

١١٩آ- باللّـهِ يُدَرِكُ كُلُّ خَيرٍ والقولُ فِي بَعْضِهِ تَلغيبُ

(ش) و(ن) و(ص) و(ت)

ب- والقول في بعضه تلبيب (ش عن خ)

١١٩- [rhythmic notation]

يمكن القول في هذا البيت مثل ما قيل في البيت السابق وينسب ليزيد بن ضبّه (ن). وزنه صحيح لاغبار عليه.

١٢٠- واللهُ لَيسَ لَهُ شَريكٌ عَلاَّمُ ما أَخْفَتِ القُلُوبُ (ن)، (ش) (ت)

٢٠-

تأتي الأبيات الثلاثة السابقة في الديوان (ن) تحت الأرقام (٢٤-٢٥-٢٦)، وفي (ص) نسخ البيتان (١٩-٢٠) و ورد البيت (١٨) تحت الرقم (٢٣). وينسبها نصار ليزيد بن ضبّه. أمّا وزن البيت فلا خلاف على صحته.

٢١ آ-أَفْلِحْ بِمَا شِئْتَ قَدْ يَبْلَغُ بِالضَّـ ـعْفِ وَقَدْ يُخَدعِ الأريب ُ(ش)
ب- شِئْتَ فَقَدْ يُبْلَغُ (ت) (ن)و (ص)و (ابن قتيبة)
جـ- فَقَدْ يُدركُ بالضَّـ ـعفِ (الأصفهاني، ج١٧، ص١٥٥)

١٢١-

ب، جـ-

تكاد المصادر تجمع على صحة الرواية (ب) ولم يُثبِتِ الوزنَ الصحيح الاّ الشنقيطي، وقياساً على ما سبق وذكرنا من انعطافِ الرّواة نحو الرّجز في سَرد هذه القصيدة، نميل الى الأخذ بما أثبتَهُ الشنقيطي. وقد نعيد زيادة الفاء في "قد" الى تقليد اللفظ في العجز بقوله "وقد" وينطبق قول عبيد على من اعتقد بالرّواية (ب). فقد يخدع الأريب. أمّا اذا صحّت الرواية (ب، أو جـ) فان ذلك يعني أن هناك تعديلاً لكلمة "شئتَ" فتُسكّن تاؤها. ولا يعقل أن يعتبر الحطيئةُ عبيدا من كبار شعراء الجاهلية، ويذكر هذا البيت بالذات، إذا كان يخطيء الوزنَ، والحطيئة لا يُخِل بالوزن ابداً، ويعرف

أصول القريض، وحكمه في عبيد يدلّ بوضوح على عدم اختلال الوزن في هذه المعلقة (الأصفهاني، ج٢، ص١٣٩، ج١٧. ص ١٥٥).

٢٢آ- لا يَعظِ النّاسُ مَنْ لا يَعظُ | الدهرُ ولا يَنْفَعُ التَّلبِيْبُ
(ش) و (ن) (ت)

ب- مَن لَمْ يَعِظِ (ص)

جـ- من لم يَعظِهُ الد | هرُ (ابن قتيبة)

١٢٢، ب-

جـ-

زيادة هاء "يَعِظْهُ" في (جـ) كَسَرَ الوزن، ولكننا نأخذ بالروايتين (آ-ب) حيث يصحُّ الوزن.

٢٣آ- الأ سجياتُ ما القلوبُ | وكمْ يُصيِّرَنْ شائناً حبيبُ (ش)

ب- | يَصِيِّرَنْ شائنا (ص) (ت)

جـ١- لا ينفعُ اللبُ عن تعلُّمٍ | الأ السّجياتُ والقلوبُ (ن)

٢- فقد يَعُوْدَنْ حَبيبا شانيءً | ويرجِعَن شائناً حبيبُ

-١٢٣

ب-

جـ١-

جـ٢-

وجود الاستثناء في (آ-ب) يستدعي ما يوجب وجوده، ولا يظهر التعليل الأ في رواية (جـ) وهي الصحيحة وزنا والمنطقية معنى. وكما هو واضح، فان في عَروضَيّ كل من (ا-ب) تصريع قد يوحي بأنهما كانا في الأصل قافيتين كما هو حال (جـ). وفي هذه الظواهر ما قد يدعم صحة الرواية (جـ) وتفضيلها. وإضافة لما سبق، فان وجود "وكَمْ" تسبّب في كسر الوزن، وليس لوجودها مبرر، اذ يمكن ربط الشطرين باسقاطها وبقولنا "تُصَيِّرَنْ" بالتاء بدلاً من الياء، ولا يمكن لشاعر فحل مثل عبيد، وفي حقبته التاريخية، أن يكسر الوزن في سبيل تركيب لغوي ركيك.

٢٤آ- ساعِدْ بأرْضٍ إنْ كُنتَ فيها وَلا تَقُلْ إنَّني غَرِيْبُ (ش)

ب- بأرْضٍ إذا كُنتَ بِهَا (ن) و (ص) (ت)

جـ- سَاعِف بأرضٍ إذا كُنتَ بهَا (ابن قتيبه)

٢٤-أ

ب، جـ-

لا يختلف الوزن اذا استبدلت كلمة بأخرى لها نفس الوزن والمعنى كما حصل هنا باستبدال "ساعِدْ" بكلمة "سَاعِفْ". أمّا استبدال "إذا" "بإنْ"، و"بها" بـ"فيْهَا" فيُخلُّ بالوزن.

لقد أصابت معظم الروايات المعنى في هذه المعلّقة ، ولكنها أخطأت الوزن أحياناً. ولعل بَعض الرواة لم تؤهلهم قدراتهم الموسيقية/الشعرية على وزن الأبيات بدقّةٍ بينما أسعفتهم ذاكرتهم باصابة المعنى. والشطر الأول في هذا البيت يشير الى الفرضية المطروحة هنا. وكما هو ملاحظ أعلاه، فإنّ الروايتين (ب-جـ) موزونتان بينما (آ) خارجة عن الوزن. وقفلة العروض مألوفة.

٢٥- قَدْ يُوصَلُ النَّازِحُ النَّائي وَقَدْ        يُقْطَعُ ذُو السُّهْمَةِ القَرِيبُ

(ن، ص، ش) (ت) (ابن قتيبة)

٢٥-

البيت صحيح الوزن ولا خلاف عليه بين الرّواة.

٢٦- والمَرْءُ مَآ عَاشَ فِي تَعْذِيبٍ        طُولُ الحَيَاةِ لَهُ تَعْذِيبُ

(ش، ن، ص، ابن قتيبة) (ت)

٢٦-

البيت صحيح الوزن، ولا خلاف عليه.

٢٧آ- يارُبَّ مَاءٍ وَرَدْتُ آجِنٍ      سَبيلُهُ خَائِفٌ جَدِيبُ (ش) و(ن) و(ص)

ب- بَلْ رُبَّ ماءٍ صَرًى وَرَدْتُهُ      سَبيلُهُ      (ش عن خ)

٢٧ ا، ب-

ترد بداية الرواية الأولى مُستهَلّةً بأحد الأحرف التالية: (يا، الفاء، بل)، وكلها تؤدي المعنى ولا تخلُّ بالوزن. وكذلك الرواية (ب) والتي تروى بادئة بحرف (يا) أيضاً صحيحية الوزن. آما رواية (ت): بل رب ماء وردته آجنٍ، فتخلط بين (آ-ب) باضافة هاء وردته خطأ.

٢٨- رِيْشُ الحَمَام عَلى أرْجَائِهِ      لِلقلْب مِنْ خَوفِهِ وجيب

(ش، ن، ص، ت)

٢٨-

البيت الصحيح الوزن ولا خلاف بين الرواة فيه.

٢٩- قَطَعْتُهُ غُدْوَةً مُشِيحاً وَصَاحِبِي بَادِنٌ خَبُوبُ
(ش، ن، ص، ت)

البيت صحيح الوزن ولا خلاف فيه.

٣٠آ- غَيْرَانَةٌ مُوجَدٌ فَقارُها كأنَّ حارِكَها كَثِيبُ (ش، ت، ن)

ب- عَيْرانَةٌ أُجُدٌ فَقَارُها (ن عن المنتهى)

جـ- عَيْرانَةٌ مُضَبَّرٌ فَقارُهَا (ش و ن دون سند)

ان روايتي (آ-ب) صحيحتا الوزن، ولعلَّ الغَين (آ) في "عيرانَة" خطأ مطبعي. آما (جـ) فغير موزونة بحالتها الموجودة، ولكن لو سُكِّنت ضاد "مُضَبَّر" وخُفِّفتْ باؤها، لصحَّ الوزن.

٣١آ- أَخْلَفَ بازِلاً سَدِيسٌ لا خُفَّةٌ هِيَ وَ لا نَيُوبُ (ش)

ب- أَخْلَفَ مَا بَازِلاً سَدِيسُها لا حِقَّةٌ (ن) (ص) (ت)

جـ- مُخْلِفُ مَا بَازِلاً سَدِيسُهَا لا حِقَّةٌ (ن عن الجمهرة)

١٣١ أ -

ب، جـ -

يسقط اسم الموصول (ما) في (آ) فيختلُّ الوزن، أمّا (ب،جـ) فصحيحتان وزنياً. ولا يعقل أن يُحرك عبيدُ ياء "هِيَ" فيكسر الوزن، لا سيما وأن الغناء سيجبره على الالتزام بالوزن لا محالة (انظر رواية التبريزي).

٣٢آ- كأنّها مِنْ حَمِيرِ غَابٍ　　　جَوْنٌ بِصَفْحتِهِ نُدُوبُ
(ش) (ش عن خ) (ص) (ن)

ب- حميرِ عَاناتٍ　　　(ت)

٣٢ أ -

ب -

الروايتان صحيحتا الوزن، بالرغم من كتابة ألفِ "عاناتٍ" التي نعتقد بأنها لم تنشد فعلا الاّ "عانة" (ن عن همّل) التي تدل على الجمع أيضاً كما وردت في بيت الحطيئة حين يقول:

فَبَيْنَا هُما عَنَّت على البُعْدِ عَانَةٌ　　　قَد انْتظمتْ مَن خَلفِ مِسْحَلِهَا نَظْمَا

٣٣آ- أَوْ شَبَبٌ يَرتَعِي الرُّخامَى    تَلُطُّهُ شَمْألٌ هَبُوبُ    (ش)
ب-    تَلُفُّهُ    (ت)
جـ- أو شَبَبٌ يَحْفِرُ    (ص)
د- يَحْتَفِرُ    (ن)

٣٣ أ،ب،جـ-

د-

ان الروايات الثلاث (آ، ب، جـ) تأخذ الوزنَ نفسه، بينما تنحرف (د) الى الرجز، كمثيلات لها في أبيات أخرى من القصيدة. ولقد مضى تحليل ذلك فيما سبق من القول.

٣٤- فَذَاكَ عَصْرٌ وَقَدْ أرَانِي    تَحْمِلُني نَهْدَةٌ سُرْحُوبُ (ش، ن، ص، ت)

٣٤-

لا خلاف في هذا البيت، وهو صحيح الوزن.

٣٥ أ- مُضَبَّرٌ خَلْقُهَا تَضْبِيراً    يَنْشَقُّ عَنْ وَجْهِهَا السَّبِيبُ (ش، ن، ص،ت)
ب- كُمَيْتٌ    (ش عن خ)

٣٥ أ- 3/4 ... 4/4 ... 3/4 ... 4/4 ...

ب- 3/4 ... 4/4 ... 3/4

الروايتان صحيحتان وزنيا. ويجدر التنبيه الى أن البيتين السابقين لهما ترتيب مختلف في (ن،ص)

٣٦آ- زَيْتِيَةٌ نائِمٌ عُرُوقُها　　　وَلَيِّنٌ أَسْرُها رَطِيبُ　(ش،ت)

ب-　ناعِمٌ　　　(ص، ن)

٣٦ أ،ب- 3/4 ... 4/4 ... 3/4 ... 4/4 ...

البيت في الروايتين صحيح الوزن.

٣٧آ- كأنّها لِقوةٌ طَلُوبٌ　　　تَيْبَسُ فِي وكْرِهَا القُلُوبُ (ش)

ب-　　　تَحِنُّ　(ن)

جـ-　　　تخزَنُ　(ص) (ن عن اللسان)

د-　　　تَخِرُّ　(ت) (ن عن المنتهى)

٣٧ أ،جـ،د- 3/4 ... 4/4 ... 3/4 ... 4/4 ...

ب- 3/4 ... 4/4

الروايات الأربع صحيحة الوزن بالرغم من اختلاف وزن (ب) قليلاً في قفلة العروض.

٣٨آ- بَاتَتْ على إرَمٍ عَذُوباً كَأنَّها شَيْخَةٌ رَقُوبُ (ش، ص، ت)

ب- إرَمٍ رابيَةً (ش عن خ)

جـ- إرَمٍ رابئَةً (ن)

٣٨ أ-

ب،جـ-

يجدر التذكير هنا بأنّ القفلات التي استخدمها عبيد، أو يحتمل استخدامها في هذا الوزن، والتي لم يخرج عبيد عنها هي عبارة عن الصيغة الأساس أو أيّ من تحوّلاتها الممكنة؛ وهي: الصيغة الأساس ( )، والقفلة الأصلية ( ) وتحوّلاتها: ١- ( )، ٢- ( )، ٣- ( ). كما تجدر الإشارة إلى أن تحوّل الصيغة الثانية ( ) إلى شكل ( ) يؤدي الى التنوّع الثالث للقفلة الأصلية.

أمّا الروايات الثلاث فصحيحة الوزن، اذا تم تحريك راء "إرمٍ"، أمّا تسكينها فغير صحيح.

٣٩آ- فأصبَحَتْ فِي غَدَاةِ قُرٍّ يَسْقُطُ عن رِيشِها الضَرِيبُ

(ش، عن خ وعن الجمهرة)

ب- قُرَّةٍ (ن) و (ت)

جـ- يَنْحطُّ (ش، ت غير مسندة)

٣٩ أ-

ب-

جـ-

الروايات الثلاث صحيحة الوزن.

٤٠آ- فَأبْصَرَتْ ثَعْلباً سَرِيعَاً وَدُونَهُ سَبسبٌ جَدِيبُ (ش) (ت)

ب- مِن سَاعِةٍ وَدونَ مَوْقِعِه شُنْخُوبُ (ش،ت غير مسندة)

جـ- مِن سَاعَةٍ وَدُونَهُ سَبْسبٌ جَدِيبٌ (ن)، (ص)

د- فَرَأَتْ ثَعْلباً بَعِيدَاً (ش عن خ)

٤٠ أ-

ب-

جـ-

د-

الرويات الثلاث (آ، ب، جـ) صحيحة الوزن، بالرّغم من تنوّع قفلة العروض، آمّا (د) فأصابها خرم حسب قول العروضيين، ويعني ذلك بالنسبة للوزن الشعري/الموسيقي،أن الزمن التمهيدي هنا قد استبدل بسكوت وهذا ليس من الشعر بل من الموسيقى، لأن الشعر يَقرِنُ اللّفظ بالموسيقى بينما قد لا يُحَتاجُ في الموسيقى الى الكلمة.

ولذلك نستبعد صحة هذه الرواية.

| | | |
|---|---|---|
| ٤١آ- فَنَفَّضَتْ رِيشَهَا وَوَلَّتْ | وَهيَ مِن نَهضةٍ قَرِيبُ | (ش) (ص) |
| ب- | فذاك | (ت) |
| جـ- فنفَّضَتْ ريشَها سَرِيعاً | | (ش عن خ) |
| د- فَنَشَرتْ ريشها فأنتفضَتْ | ولمْ تطِرْ، نهضها قريبُ | (ت غير مسندة) |
| هـ- فَنَفَّضت ريشها وأنْتَفَضَتْ | وهيَ مِن نهضةٍ قريبُ | (ن) (ص) |

٤١ أ-

ب،جـ-

د-

هـ-

الرويات الخمس موزونة، الا أنه ترد في بداية عجز (آ،هـ)، وبداية صدر (د) ثلاثة متحركات متوالية، وهذا ليس من المعهود في صياغة الشعر العربي، ولذلك نستبعد صحتها، ولكن لا تنفي امكانية ورودهما لأن العرب اعتادت أن تستخدم الاشباع في مثل هذه الحالات (حمام، أبحاث اليرموك)، ففي (آ، هـ) يمكن أن يقال "وَاهِيَ" أو "وهِيٌّ"، وفي (د) يمكن لفظ "فَنَشَرتْ" بتشديد الشين "فَنَشَّرَتْ" وبالرغم من هذا التوضيح فان الروايات (آد،هـ) أضعف اقناعاً من (ب،جـ).

٤٢- فَاشْتَالَ وَارْتَاعَ مِنْ حَسِيسٍ وَفِعلُهُ يَفْعَلُ المَذْؤوبُ

(ش، ت)

ب- مَن حَسِيسِهَا (ن، ص)

٤٢ أ-

ب-

الروايتان موزونتان.

٤٣آ- فَنَهّضتْ نَحْوَهُ حَثِيثاً وَحَرَّدَتْ حَرْدَهُ تَسِيبُ (ش)

ب- فَنَهَضتْ نَحْوهُ حَثيثَةً وَحَرَدَتْ حَرْدَةً تَسِيبُ

(ت، ن، ص)

٤٣ أ-

ب-

في الرواية (ب) تتوالى ثلاث حركات في مقدمة كل من الصدر والعجز، وهذا هو البيت الثاني حيث تحدث في بعض رواياته هذه الظاهرة. فهل أجاز الشعراء في انشادهم الشعر توالي ثلاثة متحركات فعلاً؟. ان الظاهر لنا يوحي بأن العرب لم تحبّذ مثل هذا الاستخدام، وذلك لأن نسبة هذه الحالات ضئيلة جدا بالمقارنة مع الأبيات في هذه القصيدة وفي غيرها. وبالنسبة لهذا البيت بالذات، فإن وجود رواية أخرى صحيحة يؤدي لإهمال هذه الرواية من منطلق القياس؛ والباحث يستنبط القواعد بالمقارنة بما هو موجود. ولقد وجدنا توفّر هذا الشكل الذي تتوالى فيه حركات ثلاث في النثر العربي

بنسبة تمكّن من استخدامه في الشعر (حمام، مجلّة القاهرة). ولذلك سنعتبر مثل هذه الحالات ممكنة في الشعر العربي ولكنّها استثنائية، وتُعدّل بالغناء.

٤٤آ- فَدَبَّ مَنْ خَلفِهَا دَبِيباً     والعَيْنُ حِمْلاقُهَا مَقْلُوبُ

(ش)

ب- رأيَهَا     (ن، ت)

جـ- يَدُبّ مَن حِسِّها دَبِيباً     (ص)

٤٤- [musical rhythm notation: 3/4, 4/4]

انتقى الرواة في الحالات الثلاث كلمات تناسب الوزن.

٤٥آ- فَأدَرَكَتهُ فَطرَّحَتهُ     والصَّيْدُ مَنْ تَحْتِهَا مَكْرُوبُ

٤٥ - [musical rhythm notation: 3/4, 4/4]

يجمع الرواة على صحته، ووزنه صحيح.

٤٦- فَجَدَّلَتْهُ فَطَرَّحَتْهُ     فَكَدَّحتْ وَجهَهُ الجُبُوبُ (ش) (ت) (ص)

ب- فَرفَّعَتْهُ فَوَضَّعَتْهُ

جـ- فَرَنَّحَتْهُ وَ وَضَّعَتْهُ

٤٦ - [musical rhythm notation: 3/4, 4/4]

نستشعر من التشديد الذي يميّز شعر عبيد في هذه القصيدة، أن الرواية (ب) من البيت (٤٣) تحتمل التشديد، مما يوحي بابتعاد الشعراء وتحاشيهم لتكرار أو توالي ثلاثة متحركات. أمّا هذا البيت فصحيح الوزن في رواياته الثلاث.

٤٧آ- فَعَا وَدتْه فَرَفَّعَتْهُ    فَأَرْسَلَتْهُ وَ هُوَ مَكْرُوبُ (ش، ن)

ب-    وَهْوَ (ت)

٤٧ أ-

ب-

يجوز للشاعر في حال ورود ثلاثة متحركات أن يُسَكِن أو يُشبع الذي في موقع المدّ (حمام، أبحاث اليرموك) حتى يستقيم له الوزن. ومثل هذا يحدث في قصيدة عبيد هذه، وفي هذا البيت أيضاً، حيث تتوالى الثلاثة متحركات في قوله "وَهُوَ" في رواية (آ). وفي هذه الحالة يصح الوزن بحالة واحدة فقط وهي بتسكين واو "هُوَ"، أمّا تسكين هاء "هُوَ" فلا تُجدي هنا نفعاً. بالرغم من اختلال وزن الروايتين أعلاه، الاّ أن القرائن تدلّ على التباس الأمر على الرّواة؛ ونعتقد بأن ابن الأبرص أنشدها موزونة بتسكين واو "هُوْ" وليس بتحريكها، وبذلك يستقيم الوزن ليصبح كالتالي:

تمرُّ مثل هذه الحالة في البيت (٣١) حيث يُفترضُ تسكين ياء (هِيَ).

٤٨- يَضْغُو وَمِخْلَبُها فِي دفِّه  لا بُدَّ حَيْزُومُهُ مَنْقُوبُ

٤٨ - | 3/4 | 4/4 | | | 3/4 | 4/4 | |

يُجمعُ الرواة على هذا البيت، ووزنه صحيح.

٤٩- بَلْ إنْ تَكُنْ قَدْ عَلَتْني كَبْرَةٌ  والشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يشِيْبُ (ن)

٤٩ - | 3/4 | 4/4 | | | 3/4 | 4/4 | |

يرد هذا البيت في الديوان (ن) فقط، وترتيبه الثامن والعشرون؛ وهو موزون.

**روايات الأبيات:**

ليس القصد تناول الأبيات، والرواة، وصحة الرواية؛ انما تصنيف الروايات حسب صحة الوزن، وحصر عدد الروايات الموزونة وتلك المختلّه. ولقد تمّت في المتن مناقشة بعض الأبيات وأثبت الرأي بها من جوانب مختلفة حسب ما يقتضيه الحال.

| رقم البيت | عدد الروايات | عدد الروايات الموزونة | عدد الروايات المختلة | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ١ | واحدة | ١ | – | |
| ٢ | اثنتان | ٢ | – | |
| ٣ | اثنتان | ٢ | – | |

تابع القائمة

| رقم البيت | عدد الروايات | عدد الروايات الموزونة | عدد الروايات المختلة | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ٤ | أربع | ٢ | ٢ | الصدر من الرجز |
| ٥ | ثلاث | ٣ | – | |
| ٦ | أربع | ٣ | ١ | وزن المختلة ( $\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$ ) |
| ٧ | واحدة | ١ | – | |
| ٨ | ثلاث | ٣ | – | |
| ٩ | أربع | ٣ | ١ | الصدر من الرجز |
| ١٠ | أربع | ٣ | ١ | الصدر من الرجز |
| ١١ | واحدة | ١ | – | |
| ١٢ | ستة | ٥ | ١ | صدر المختلة ( $\frac{4}{4}+\frac{4}{4}+\frac{2}{4}+\frac{4}{4}$ ) |
| ١٣ | ثلاث | ٢ | ١ | الصدر من الرجز |
| ١٤ | اثنتان | ٢ | – | |
| ١٥ | ثلاث | ٣ | – | |
| ١٦ | واحدة | ١ | – | |
| ١٧ | اثنتان | ٢ | – | |
| ١٨ | اثنتان | ٢ | – | منسوب ليزيد بن ضبّة |
| ١٩ | اثنتان | ٢ | – | منسوب ليزيد بن ضبّة |
| ٢٠ | واحدة | ١ | – | منسوب ليزيد بن ضبّة |
| ٢١ | ثلاث | ١ | ٢ | الصدر من الرجز |
| ٢٢ | ثلاث | ٢ | ١ | الصدر من المتقارب |
| ٢٣ | ثلاث | ٢ | ١ | عجز المختلة من الرجز، وفي رواية (ج) يصبح البيت بيتان |

تابع القائمة

| رقم البيت | عدد الروايات | عدد الروايات الموزونة | عدد الروايات المختلة | ملاحظات |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| ٢٤ | ثلاث | ٢ | ١ | وزن المختلة ( $\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$ ) |
| ٢٥ | واحدة | ١ | – | |
| ٢٦ | واحدة | ١ | – | |
| ٢٧ | ثلاث | ٢ | ١ | وزن الصدر المختل ( $\frac{3}{4}+\frac{2}{4}+\frac{3}{4}+\frac{4}{4}$ ) |
| ٢٨ | واحدة | ١ | – | |
| ٢٩ | واحدة | ١ | – | |
| ٣٠ | ثلاث | ٢ | ١ | صدر المختلة من الرجز |
| ٣١ | ثلاث | ٢ | ١ | صدر المختلة ( $\frac{4}{4}+\frac{2}{4}+\frac{4}{4}$ ) |
| ٣٢ | اثنتان | ٢ | – | |
| ٣٣ | أربع | ٣ | ١ | الصدر من الرجز |
| ٣٤ | واحدة | ١ | – | |
| ٣٥ | اثنتان | ٢ | – | |
| ٣٦ | اثنتان | ٢ | – | |
| ٣٧ | أربع | ٤ | – | |
| ٣٨ | ثلاث | ٣ | – | |
| ٣٩ | ثلاث | ٣ | – | |
| ٤٠ | أربع | ٣ | ١ | المختلة مخرومة فقط |
| ٤١ | خمس | ٢ | ٣ | تحتوي المختلة ثلاثة متحركات يمكن اشباع احدها فيصح الوزن |
| ٤٢ | اثنتان | ٢ | – | |
| ٤٣ | اثنتان | ٢ | – | |

تابع القائمة

| رقم البيت | عدد الروايات | عدد الروايات الموزونة | عدد الروايات المختلة | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|
| ٤٤ | ثلاث | ٣ | - | |
| ٤٥ | واحدة | ١ | - | |
| ٤٦ | ثلاث | ٣ | - | |
| ٤٧ | اثنتان | ٢ | - | في عجز البيت خطأ بتحريك "وَهُوْ" |
| ٤٨ | واحدة | ١ | - | |
| ٤٩ | واحدة | ١ | - | |

في القائمة التالية يظهر عدد الابيات حسب عدد رواياتها، وعدد الصحيح الوزن، وعدد الابيات التي يزيد عدد الموزون من رواياتها عن المختل، وتلك التي يزيد المختل فيها عن الموزون.

| الأبيات بحسب عدد رواياتها | عدد الأبيات | عدد الأبيات التي كل رواياتها موزونة | عدد الأبيات التي يزيد موزون رواياتها عن المختل أو يساويه | عدد الأبيات التي يزيد مختل رواياتها عن الموزون |
|---|---|---|---|---|
| ذات رواية واحدة | ١٣ | ١٣ | - | - |
| ذات روايتين | ١٢ | ١٢ | - | - |
| ذات ثلاث روايات | ١٥ | ٧ | ٧ | ١ |
| ذات أربع روايات | ٧ | ١ | ٦ | - |
| ذات خمس روايات | ١ | - | - | ١ |
| ذات ست روايات | ١ | - | ١ | - |
| المجموع | ٤٩ | ٣٣ | ١٤ | ٢ |

نجد في القائمتين السابقتين ان عدد الابيات التي كل رواياتها موزونة يبلغ ثلاثة وثلاثين بيتاً مما مجموعه تسعةٌ واربعين بيتاً. وعدد الابيات التي رواياتها الموزونة اكثر من رواياتها المختلة او مساويةٌ لها يبلغ اربعةَ عشرَ بيتاً، ويفوق بشكل ملحوظ الأبيات التي نسبة المختل من رواياتها أكثر من الموزون، والتي لم يتجاوز عددهاالبيتين فقط. فليس هناك بيت واحد في مجمهرة عبيد لم ترد له رواية أو روايتان صحيحتان على الأقل. فأنّى لنا أن نعتبر شعر عبيد "مضطرب ذاهب"، وكيف يمكن اعتبار معلقته "أول قصيدة من الشعر الحر في الشعر العربي"؟!

### تذييل وقفلة:

بعد عرض قصيدة عبيد بن الأبرص وتقليب النظر فيها يمكننا حصر الفروق الوزنية الواردة في رواياتها بالنقاط التالية"

١- تنوع القفلات ( القوافي أو الروى):

لمجزوء البسيط قفلة أصيلة واحدة وهي ( | 4/4 )، وللقفلة أربعة تنوعات وهي:

أ- | 4/4

ب- | 4/4

جـ- | 4/4

د- | 4/4

والتنوعات الأربعة تتفق بالوزن مع القفلة الأصلية. ولذلك لا نفرّق-موسيقياً-بينها، فهي متفقة زمناً ونبرا، وغناؤنا (انشادنا) في قفلة هذا الوزن بالذات لا يختلف جذرياً

بين تنوع لها وآخر. وهكذا فانه لا فرق هنا بين (مستفعلن ♩ | $\frac{4}{4}$ ♩ ♪ ♩ ♩) و (مفعولن ♩ | $\frac{4}{4}$ ♩ ♩) أو (فعولن ♪ | $\frac{4}{4}$ ♩ ♩)، وانّما يقع العروضيون في اللبس لبعدهم عمّا قصد الخليل من أوزانه الموسيقية التي اختار التفاعيل لوصفها، وهي رموز لفظية؛ وكذا التبس الأمر على الباحثين الثلاثة الذين كان رأيُهم المحرّض لكتابة هذا الفصل.

٢- احتواء بعض الروايات على أوزان خارجة بعيداً أو قريباً من الوزن المطروح هنا. ولقد أشرنا لمثل هذه الحالات وناقشناها في حينه. وأغلب الأشطر المختلّة لا تخرج عن الوزن الا بعلّة بسيطة، كتحريك حرف، أو زيادة مقطع لفظي، أو نقصه. فاذا آمنّا بأن الوزن الموسيقي كان هادي الشعراء الجاهليين عند نظم أشعارهم، وذلك حسب جلّ المصادر ان لم تكن كلها، فان هذه العلل لا تتعدّى أحد العوامل التالية:

آ- أن يكون عبيد قد أخطأ الوزن.
ب- أن يكون عبيد قد أخطأ اللفظ وأصلحه بالغناء.
جـ- أن يكون عبيد أنشد شعره صحيح الوزن واللفظ وحرّفه غيره.
د- أن يكون قصد التغيير بالوزن.

ذكرنا سابقاً بأنّ عبيد كان شاعر بني أسد بلا منازع، ولقد اعتبره الحطيئة أعظم الشعراء، وهو الأقرب الى زمن عبيد من الشعراء والنقاد الآخرين الذين حطّوا من قدر عبيد وشعره، مما يجيز لنا أن نتفكر في هذا الأمر وتقلّبه، ونعتقد بأن الحطيئة سمع رواية صحيحة الوزن لأنه يعرف أصول القريض في العصر الجاهلي ولا أعتقد بأنّه يطلق حكماً كهذا على شعر يخالف المُثُل الشعرية المتعارف عليها في عصره. ونحن لا نكون مخطئين اذا وصلنا لنتيجة توافق رأي الحطيئة في عبيد، كما أن احتمال التحريف بعد عصر الحطيئة غالب. وعليه فإن احتمال خروج عبيد عن الوزن ضعيف جداً. وناحية

أخرى تجدر اثارتها وهي أن الوضع اختلف وظهر في العصرين الأموي والعباسي من التغيير في أنظمة الشعر ما أدى الى حكم لا يتناسب وعصر عبيد وخصوصياته، ومن هذه الخصوصيات ما يطلق عليه اليوم "الشفاهية الشعرية"، وهي تعني الالقاء المباشر من الشاعر الى المتلقين ويقصد بها الغناء أو الانشاد أيضاً. فقد كان الشاعر الجاهلي يُصلِح من اللفظ بالنغم، ضرورة، فيدغم الأحرف أو يحركها أو يمدّها حتى يستقيم له الوزن (حمام، أبحاث اليرموك)، بينما في عصور الكتابة وبسبب ظهور العروض تراجعت هذه الظاهرة من الشعر الفصيح بينما بقيت في الشعر الشعبي. و لذلك فان احتمال تصحيح عبيد للّفظ بالغناء مقبول لدينا وهو بذلك لا يخرج عن الوزن، وكون عبيد ذو شاعرية اهّلته لأن يكون في مصاف شعراء الجاهلية، ولقد وجدت قصيدته هذه كل التقدير من عرب ما قبل الاسلام، ولم يُنتقد شعره في عصره، ولم يجد من ينتقده ويحطّ من شأنه الاّ في وقت متأخر حيث تغيرت معايير الشعر، لدليل على بطلان تلك الأحكام فيه.

إن احتمال الخطأ باللفظ وتصحيحه بالغناء لا ينفي بداهة انشاد عبيد شعره صحيح اللفظ والوزن وهو الأقرب الى المنطق. فإن كان شعر عبيد كذلك، فإن التحريف يكون قد أصاب شعره من غيره؛ والرواة في هذه الحالة هم السبب. ولننظر الى مجمهرة، كيف وصلتنا، ألا نجد أن لكل بيت أكثر من رواية واحدة، وبعض الأبيات تتعدد رواياتها بشكل ملحوظ لتصل ست روايات لأحد الأبيات. وما كثرة الروايات الا دليل على وجود تصحيف في شعره سببه غيره، والاّ لكانت وصلتنا رواية واحدة فقط، ولا يضير حينئذ أن تكون صحيحة الوزن أو خارجة عنه، وفي تلك الحالة نقبلها على علاّتها، وفي حالة خروجها نبحث عن السبب. أما مع كثرة الروايات فان المرء لا يجد في المأثورات ما يشفي غليله، اذ أن أحداً لا يعرف فعلاً أيّ الروايات قالها عبيد بن الأبرص. واعتمادا على التزام العرب بعاداتهم وتقاليدهم الشعرية وغيرها، والتي التزم عبيد بها أيضاً، يبتعد احتمال خروج عبيد عن المألوف في عصره، بل ان في تصرفاته

ما يدل على التزامه بتقاليد حقبته ومنها الوزن الشعري، وفي هذه الحالة يقع اللوم على الرواة بالتبديل والتغيير إمّا قصداً وامّا غفلة؛ ممّا أدى الى البلبلة وعدم التوازن في الحكم على شعر عبيد. ويجدر أن يعاد تحقيق المجمهرة دون حكم مسبق يدّعي اضطرابها.

أمّا أن يكون ابن الأبرص أراد الابتكار والتغيير في الوزن فليس له ما يبرره، فهو لو أراد ذلك فعلاً لكان غيّر أوزان القصيدة كلها ولم يقتصره على أبيات متناثرة في القصيدة ليس لتباعدها أو لمحتواها الأدبي والتأثيري من علاقة أو هدف مع القصد من التغيير. ولا يمكن أن نقبل فكرة اغناء الشعر العربي واثرائه المرتبطة بفكرة تغير الوزن عند عبيد دون مُساءلة، اذ يفترض أن لا تغشي هذه الفكرةُ الأبصار عن الحقيقة. وهذا لا يعني مطلقاً أن العرب قبل الاسلام لم تبتكر ولم تُغنّي شعرها، فلقد بقي الابتكار مستمراً ولكن بتتابع تدريجي متناسق مع ظروف حياة العرب وتقاليدهم التي التزم بها عبيد. وفي هذا الاتجاه نجد ابن الأبرص مبتكراً ، اذا لم يزن شاعرٌ قبل عبيد قصيدة بهذا الوزن، وقد يكون امروء القيس عارضة بها، وكان لإبتكار ابن الأبرص لهذا الوزن دور على ما يبدو في وضع ابن الأبرص في نخبة شعراء الجاهلية، وبذلك أيضاً دليل على تميّزه وابتكاره. ولكننا لا ننتظر من عبيد أن يصل بابتكاره الحد الذي يطلبه أدباء ونقاد من القرن العشرين، ونحمله فكرا ينادي به هؤلاء الآن من الشعر الحر، وتعدد الأوزان، فالابتكار في العصر الجاهلي يتناسب مع المعطيات التي توفرت آنذاك للشاعر وهي ليست كتلك المتوفرة له اليوم. ، ولا يجوز إقحام المفاهيم الحالية على شعر عبيد الذي مضى عليه ألف ونيف من مئات السنين، وليس من الضروري أن نجد للحركة الشعرية الحديثة عذراً جاهلياً. وان هذا البحث لا ينقض القدرة العربية الشعرية في الابتكار والتنويع والاغناء، ولكنه يشير الى اتجاه تلك الفاعلية الذي لا يتفق وما توصل اليه البحاثة الثلاثة الذين أشير اليهم في بداية هذا البحث. وفيما يلي نأتي بمثالين جاهليين يوضحان منهج الجاهليين في الابتكار:

قال زَبّان بن سيّار الفَزَاري الأبيات التالية في هجاء قُطْبَة بن أوس بن محصن، والتي كانت سبباً في تسميته "الحادرة" (الاسد، ص٣٤-٣٦):

كَأنّكَ حَادِرَة ُ المَنْكِبَيْـ نِ رَصْعَآءُ تُنْقِضُ فِي حَائِرْ
قَطَعْنَ ما بَيْنَ الحِمَى والجُولانْ
تُنْقِضُ أيْدِيهَا نَقِيْضَ العِقْبَانْ
عَجُوزُ ضَفَادِعَ مَحْجُوبَةٌ يطُوف ُ بِها وِلْدَةُ الحاضِرْ

١-
٢-
٣-
٤-

نلاحظ أن وزن البيتين الأول والرابع من المتقارب، ويختلف عن وزن البيتين الثاني والثالث الموافق لوزن السريع. ولكن كل بيتين، موزونين في بحرهما ولم يخرجا عنه.

ونعتقد بأن من أنشدهما اختار أن يضمّن لحنا بلحن آخر، وايقاعا بايقاع مختلف زيادة في التّهكم من الحادرة، أو أن اللحظة واتته فقالهما كما أتياه على السّليقة، ومهما كان السبب في قول الأبيات بهذا الشكل، فانّها تدلّ على امكانية استخدام وزنين مختلفين في أنشودة شعرية جاهلية (حمام، أوزان العرب الشعرية).

أمّا المثال الثاني فمنه قول النابغة الذبياني (ديوانه، ص٧٧):

١- المَرْءُ يَأْمُل أنْ يَعيـ شَ وَطُولُ عَيشٍ قَد يَضُرُّهْ

والبيت واحد من أربعة أبيات في نفس الوزن.

ومنه قول الأعشى في قصيدة من تسعة عشر بيتاً (ديوانة، ص١٥٥):

٢- قالت سُمَيَّةُ: مَنْ مَدَحْـ تَ فَقُلْتُ: مَسْروقَ بنَ وائِلْ

١-

٢-

البيتان من وزن الكامل، ولكن الشطر الأول في كليهما أقصر من الشطر الثاني. وهذه الظاهرة تجعل الوزن للبيت كله وليس للشطرة كما عهدناه في الشعر الجاهلي؛ فوزن البيت هنا يتكّون من أربعة حقول من المقياس الرباعي وحقل واحد من المقياس الثنائي. أمّا التكوين الموسيقي فلا يخرج باعتقادنا عن المألوف في غناء الجاهلية وغناء البدو حتى العصر الحالي (حمام، مجلة التراث الشعبي)، ونتكهّن بأنه كان للشطر الأول لحن يعاد للشطر الثاني مع تعديل طفيف في القفلة، باضافة تذييل من زمنين لتأكيد وتقوية القفلة النهائية للبيت.

من الأمثلة السابقة نستلهم مستقبل الشعر العربي المعتمد على الأصول القديمة الأصيلة، ونترك للشعراء ابتكار أوزان تعتمد على ما تُوفّره اللغة العربية لهم من امكانيات، وما وفّره لهم أجدادهم من إرث حضاري متميز.

# الفصل السابع

# في التشويق والشكل والصياغة

## استهلال

"قال الحسين بن الضحاك الخليع: أنشدت أبا نواس قولي:

وشاطري اللسان مختلق التكـ ... ـريه شـاب المُجونَ بالنُسـكِ

الى أن بلغت إلى قولي:

كأنمـا نُصب كأسِه قَمَرٌ ... يَكْرع في بعضِ أنْجُمِ الفَلَكِ

فنفر نفرة منكرة، فقلت: مالك أفزعتني؟!! فقال: هذا معنى مليح وأنا أحق به، وسترى لمن يروى، ثم أنشدني بعد أيام:

اذا عبَّ فيها شاربُ القومِ خلتَهُ ... يُقبّل في داجٍ من الليلِ كَوكَبا

فقلت: هذه مصالتة يا أبا علي، فقال: أتظن أنه يروى لك معنى مليح وأنا في الحياة؟!!" (ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص ١٨١-١٨٢)، (الأغاني، ج٧، ص١٥٢-١٥٣) ويضيف ابن رشيق، الذي نقلنا القصة عنه، فيقول:

"وأنت ترى سيرورة بيت أبي نواس كيف نسي معها بيت الخليع، على أن له فضل السبق، وفيه زيادة ذكر القمر، وقد أربى ابن الرومي عليهما جميعاً بقوله:

أبصرتُه والكأسُ بين فمٍ ... منـه وبيـن أناملٍ خمسِ

وكأنهـا وكأن شاربهـا ... قمرٌ يُقبِّل عارِضَ الشمسِ

ولكن بيت أبي نواس أملأ للفم والسمع، وأعظم هيبة في النفس والصدر، ولذلك كان أسْيَر "(ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص ١٨٢).

ويقول ابن الفارض في مثل هذا المعنى:

لها البدر كأس وهي شمس يديرها هلال وكم يبدو اذا مزجت نجم

(شيخ أمين، ١٩٨٠، ص ٢٤٣).

يفضل ابن رشيق بيت أبي نواس، والسبب الذي يورده مفسراً سيرورة البيت طريف وغير مقنع، وانما هو انطباع وليس دليل. ونحن لا نريد في هذا المقام ان نبحث الشكل تفصيلياً ومن جميع جوانبه، ولكنها شذرات وقفنا عليها، وآثرنا اطلاع القارىء عليها فلعله يجد فيها نفعاً.

**التشويق:**

من الابيات السابقة الذكر نلاحظ علاقة المعنى بالشكل، وكيف وضع كل شاعر الفكرة في قالب مختلف عن صاحبه، وما كان لهذا القالب من أثر في تقديم وتأخير الكَلِم حتى يُستوفى المعنى. وتظهر بذلك الصنعة-أي القدرة على الاستفادة من الألفاظ. والمعاني، والقالب الشعري-في تركيب الألفاظ بشكل جذاب. ولعل الاثارة تكمن في تصعيد الانفعال للوصول الي نهاية مؤثرة ومقنعة. أما أبو نواس فقد نهج تتابعاً متميزاً في صياغة بيته. فهو يصور في البداية، أي في الشطر الأول، شارب القوم، مستخدماً "اذا"، وهي ظرف لما يستقبل من الزمان فيه معنى الشرط، التي تجعل السامع يتشوق لسماع شرطها وينتظره؛ ثم يأتي بفعل "عب" الذي يتضمن في معناه شيئاً من الشهوة والشراهة في الشرب، فيعطينا صورة فيها اثارة اضافية إلى ما أسسته "اذا" الشرطية؛ ثم يتبع الفعل بالفاعل، وهو شارب القوم، وهنا يركز على شخصية متميزة من القوم، فهو ذو مكانة أو صفات تستلزم تمييزه عن الآخرين، ولكن أبا نواس لا يبوح لنا بسر هذا الشارب الذي يعب فيها، وهو لا يبوح أيضاً بها، التي يعب الشارب فيها، فما هي؟ ولا يكتفي أبو نواس بذلك بل يمعن في التشويق والاثارة

وينقلنا من الواقع إلى الخيال، وبذلك يهيىءُ السامع لرؤية لم يعهدها، وصورة لم تخطر له ببال. ولا يحل ابو نواس الاثارة وينهيها بعد أن استوعبت الشطر الأول كله، بل يستمر غلواوها في الشطر الثاني أيضاً حيث يدع الشارب الذي يعب فيها، وكأنه يقبل. وفعل التقبيل يدع المستمع سابحاً في عالم العشق والحب، وبذلك جعله أبو نواس يتخيل صورة لذيذة ممتعة له، وهي صورة المحب الذي يقبل بعشق ومحبة، فجمع شهوة الشراب في (عب) ولذة الحب في (التقبيل). ولا يزال يماطل في النهاية فيقول "في داج من الليل"، وهذه الكلمات المعترضة، والتي كان بامكانه الاستغناء عنها، تصعّد الاثارة في النفس، اذ أنها تمنح التقبيل جوه الليلي المثالي، كما أنها تنزع إلى رغبة عميقة لدى المستمع بالوصول إلى ضد الظلمة "في داج من الليل"، إلى عكس الليل الشديد الظلمة. وبعد كل تلك الاثارة منذ بداية البيت وحتى آخر كلمة فيه، تأتي النهاية المفاجئة. فبخلاف ما يتوقع من وصف شارب القوم المتميز عنهم، نجده يضع الكأس، أي الخمرة، في المقام الأول ويهمله، وتأتي صورة كأس الشراب دفعة واحدة لتشكل قفلة مريحة؛ وبعد تكديس الاثارة، تأتي أشعة الكوكب المضيء، المفاجئة، الداعية للاعجاب.

لنتفحص بيت الخليع، هل جارى في حبكته بيت أبي نواس؟

يبدأ البيت بداية موفقة بكأن، فهي تسمح للخيال بالانطلاق في أفق المجهول وتدعو للتساؤل عما سيأتي؛ ولكن الخليع يكشف للسامع مباشرة بما يريد فيقول "نصب كأسه"، فيفشي مباشرة وبصورة حسية واضحة، ولا ترتقي إلى سحر الخيال الذي هيأته "كأنما" المثيره. وبذلك فقد الشطر الأول قسطا كبيراً من عنفوانه؛ ثم يتلوها بالقمر، وبه ينتهي البيت فعلاً من ناحية المضمون والاثارة. فلقد بانت الصورة متكاملة ولن يجدي وصف الشارب والكأس بعد ذلك في شحن البيت بتدفق جديد؛ لا سيما وأن الشطر الثاني يأتي بالجواب عن التساؤل المتضمّن في "كأن" مقسطاً وبالتدريج فهو يقول: يكرع في بعض ، فهو بذلك يضعف التوتر الداخلي عند المستمع. وكلمة "بعض" هنا،

غير ضرورية للمعنى أصلاً، وتجعل من الكأس الواحدة قلة معدودة، فخالف بذلك ما سبق وساقه في الصدر؛ وهذه القلة تتكون من أنجم والنجوم في ضيائها لا تضاهي نور القمر، وبذلك نحس تراجعا في الصورة، وبعدها تأتي كلمة الفلك خامدة لا توقد في المستمع حرارة الاعجاب، وتأتي النهاية باردة ضعيفة. ولعل هذا ما جعل أبي نواس ينفر نفرته. ففي بيت أبي نواس تتصاعد الاثارة وفي بيت الخليع تتضاءل.

ولعل ابن الرومي فطن لذلك، فحافظ على نهج أبي نواس من البداية وحتى الشطر الرابع من البيتين ودفع الينا بالحل مرة واحدة. وابن الرومي يضع أمام المستمع صورة حسية فوتوغرافية، ولكنها تدعوه في نفس الوقت للتوقع بحدوث شيء، ولعل فعل "أبصرته" المتصل بضمير، يدعو للتساؤل عن الفاعل الذي لا يظهر في البيت الأول ولكن يظهر لنا الكأس وبذلك ضاع جزء مهم من الإثارة التي اقتنصها ابو نواس في بيته. وبالرغم من ذلك فقد استطاع ان يعيد شد انتباه المستمع مرة أخرى عندما أتى بكأن التي تثير ملكة التخيل، فأصبح للكأس التي مرت الاشارة اليها بشكل حسي، معنى ذهنياً خيالياً، وتعيد التوقع والاثارة مرة أخرى. وابن الرومي تصرف بذكاء وقّاد، فلقد فاق أبي نواس بالبيت الثاني، فهو يصور الشارب بالقمر كما فعل الخليع وبذلك يرتقي بالشارب إلى مكانة ارفع وأكثر اضاءة من الكوكب، ولكنه يسمو بالكأس إلى علياء الشمس واشعاعها الجون؛ فيجاري أبا نواس بالفكرة ويتقدم عليه بالصورة.

أما بيت ابن الفارض فيستخدم الكلمات التي مرت في الابيات السابقة كلها ويزيدها هلالا. ولكنه لا يفاجيء المستمع بشيء، ولا يضع أداة أو حرفاً يوحي بالتخيل، أو يُعْمِل الفكر. ويضع الوصف مع الموصوف مباشرة "البدر كأس"، "هي شمس"، "يديرها هلال"، "مُزجت نجم". ونلاحظ انه أفقد البيت التصاعد في التشويق حين أتى بالبدر أولاً، ثم ألحقه بالشمس، وأتبعها بالهلال الخافت ينتهي بالنجم الخابي. ولعله لو اختار الترتيب التالي لحصل على تصاعد في الضياء مثير: نجوم تناثر من

كأس كالهلال، يصبها بدر فتسطع الشمس. فالعبرة ليست فقط في الصورة، بل ان الصياغة والتكوين يلعبان دوراً مهماً جداً في الوصول إلى التشويق والاثارة.

**الصيـــاغة**

في الجملة النثرية التي جمعنا بها الكلمات والمعنى الذي قصده ابن الفارض، فهي وإن كانت صيغة شعرية الا أنها لا تعتبر شعراً، فلماذا؟ لأنها لم تنتظم حسب الصيغ المألوفة للشعر، أو القريبة لتلك الصيغ. ولكن التجربة السابقة تغرينا بمحاولة أخرى، وهي اعادة تركيب بيت الخليع. وفي الواقع، لا يتخطى المعنى ان نقول: كأنما هو قمر يكرع من نجم. وحتى الأبيات السابقة كلها لا تخرج عن هذا القصد، بل هي تنويعات له. ونقول: انه اذا أراد الشاعر أن يضع أفكاره وصوره الشعرية في وضع ينفذ إلى عمق المستمع وقلبه، فينبغي له مراعاة عدة قضايا منها الشكل، وترتيب الكلمات، واختيارها، ليصل إلى أكبر قدر من التشويق والاثارة. والشكل الشعري اذا صيغ متكئاً على عناصر موسيقية، يكون أكثر وأسرع نفاذاً إلى النفس البشرية، وأعمق أثراً، وأسهل حفظاً، وأسير وأعم. وموضوع الشكل يحتاج من الشاعر جهداً اضافياً، ولكن نتائجه مشجعة بسبب الاستجابة والتفاعل التي يبديها المستمع مع الشعر ذو الشكل المحدد بوسيلة ما، والتي نعرف من أنواعها الوزن، والشطر، والبيت، والدور، والقفل، والقافية، والتفعيلة؛ واستجابة المستمع تكون أقوى وأفعل اذا كان الشعر منظماً في نظام يتفق وطبيعة البشر الذهنية والحسية، وطاقة حواسهم الجسدية، هذا عدا تجربتهم الحياتية والأدبية. ولقد كان الشعر المغنّى الموزون أسلوباً ضرورياً في مرحلة التلقين أي قبل تطور الكتابة وانتشارها. ولكن اللحن والايقاع لا يزالان يلعبان دوراً مهماً في حياة البشرية، واستخدامهما في الشعر يضفي عليه رونقاً، ويضيف إلى تأثيره عنصراً محبباً ومؤثراً. وفي الأبيات الأربعة السابقة يتأكد لنا تأثير الوزن (الايقاع)، ونلاحظ وجود كلمات زائدة، وجمل معترضة، وتقديم وتأخير للكلمات

ليتسنى للشاعر أن يضع المضمون في القالب الذي اختاره هو نفسه له. ونعود لبيت الخليع، لنجد ان لا حاجة فعلية لقوله "نصب كأسه"، ولا "في بعض" ولا لكلمة "الفلك". فلماذا أتى الخليع بها، وما هي مكانتها؟ وباختصار، أوردها ليتم بها وزن البيت. والابداع يتطلب من الشاعر قدرة في توظيف هذه العبارات المزيدة على المعنى، على أكمل وجه، وبحيث يشعر المستمع بنقص المعنى لو هي حذفت. ويمكن صياغة بيت الخليع في شطر من البسيط "كأنه قمر يكرع في أنجم" مثلاً؛ أو أن نصوغه بالكامل فنقول:

فلك وشعت بالغواية نصبه          فكأنما يكرع نجم في قمرْ

ونلاحظ أننا في المحاولتين استعملنا نفس الكلمات التي استخدمها الخليع. ففي شطر البسيط لم نزد أي كلمات جديدة، بل بالعكس، أسقطنا كل ما هو اضافي؛ بينما في بيت الكامل اضطررنا لاضافة عبارة "شعت بالغواية" ليستقيم لنا الوزن. ويمكن ان نضع فكرة الخليع دون تعديل، أي أن نبقي على تشبيه الشارب بالقمر والخمرة بالنجم، فنقول في البسيط من قبيل التوضيح:

كالفلك الكأس قد شعت غوى نصبه          كأنما نجمة تكرع في القمرِ

وهذا يدل أن بالامكان وضع الفكرة بأشكال مختلفة، ولكل شكل مذاق متميز عن الآخر، وأن القدرة على الصياغة لها مكانة مهمة في العمل الشعري، وبتكاتفها مع المضمون المبتكر ترتقي بالشعر إلى قمة الابداع الانساني. ولا يمكن ان ينعتق الشعر من الشكل الذي يشمل الوزن، والهيكل والأجزاء، وهذا القول يفضي الي ان الوزن يضفي على الشعر ثوب السيرورة لما فيه من ميزات موسيقية خَبِرَتها الانسانية منذ بدء الغناء وقول الشعر. ففي صياغة الفكرة شعريا، يختبر الشاعر مخزونة من كلمات اللغة وينتقي منها ما يناسب المعنى، ولكن بذوقه الخاص. وعملية الانتقاء هذه عملية قد تطول أو

تقصر حسب خبرة الشاعر باللغة، وحسب كفاءته الذهنية. فنجد من هو مثل جرير، الذي يقرب قرضه الشعر من قول الزجل، أو الرجز، أي ابن اللحظة، أو مثل نده الفرزدق الذي كان يتأنى في صياغة شعره. هذا وقد قيل فيهما "أن جرير يغرف من بحر، والفرزدق ينحت في صخر".

لنحاول استكشاف الأبعاد الصوتية والدلالية للكلمات التي استخدمها ثلاثة شعراء متعاصرين ليؤدوا المعنى نفسه-أو ما هو قريب منه-، ونقصد هنا أبيات كل من أبي نواس، والخليع، وابن الرومي.

| الكلمة عند الخليع | مقابلها عند ابي نواس | مقابلها عند ابن الرومي |
|---|---|---|
| كأنما | اذا | كأنه‌وكأن |
| نصب | – | بين فم وأنامل خمس |
| كأسه | – | الكأس |
| قمر | – | قمر |
| يكرع | عب | – |
| بعض أنجم الفلك | كوكبا | عارض الشمس |
| – | شارب القوم | شاربها |
| – | خلته | أبصرته |
| – | في داج من الليل | – |
| – | يقبل | يقبل |

في حقيقة الأمر هناك مجموعة من الكلمات المختلفة قواعديا، فمنها الأفعال، والأسماء، والظرف، والأدوات مثل "كأن و اذا"، وبعض الجمل أو عدد من الكلمات الدالة على معنى محدد مثل "عارض الشمس"، أو "في داج من الليل". فالشعراء الثلاثة

يستخدمون واحدة من أداتين (اذا، كأن) تنمّان عن خروج من الواقع، حسياً كان أم معنوياً. وبينما يورد كل من الخليع وابن الرومي كلمات تصف الكأس ومكانه من الشارب الذي يدلان عليه بالضمير فقط في بداية الأمر، فان أبا نواس لا يذكر الكأس بل يوحي فقط بوجودها. ولقد اكتفى الخليع لتحديد مكان الكأس بقوله: نصبه، ولكن ابن الرومي أعطى صورة فوتوغرافية وفيها تفصيلات اضافية "بين فم منه وبين أنامل خمس". ولم يعر أبو نواس المكان اهتماماً. أما عن شارب الكأس فقد أكد أبو نواس على وجوده وميزه عن غيره من القوم، كما ان ابن الرومي لم يكتف بالاشارة إلى الشارب بالضمير بل أكد وجوده باللفظ أيضاً في البيت الثاني، بينما اكتفى الخليع بالاشارة اليه بالضمير فقط. وعلى خلاف ذلك يستعمل الثلاثة الفعل؛ فبينما يأتي أبو نواس بفعلين يدلان على الشرب وهما: عب، ويقبل، فان الخليع اكتفى بفعل "يكرع"، وابن الرومي بفعل "يقبل". ولقد شبه كل من ابن الرومي والخليع الشارب بالقمر، فان ابو نواس لا يشبهه بشيء. أما محتوى الكأس من القهوة فأتى بثلاث نعوت أو تشبيهات مختلفة "في بعض أنجم الفلك"، كوكباً، عارض الشمس". وليس ما قيل بغائب عن فطنة القارىء، ولكن تفصيله لازم لتوضيح الرؤية ولانارة ما سنتطرق اليه من المضمون والمقصود من ترتيبات هذه الكلمات المختلفة. فالمطلوب من الشعراء ثناء الخمرة ومديح شاربها. ولذلك اتجه الثلاثة إلى تصوير الواقع في جزء من الكلام، وفي جزء آخر تصويره بالخيال. ولا يصل الخليع إلى الواقع الا بكلمتين وهما "نصب كأسه"، و "يكرع"، وهما تدلان على المضمون والمقصود من البيت، واذا استُبدِلتا بكلمات اخرى فان المعنى سيتغير، كأن نقول مثلاً:

كأنه بين صحبه قمر    يتيه ما بين أنجم الفلك

فالصورة تصلح لتعبر عن معان مختلفة، والدالّ على المقصود يجب ان يكون موجوداً والا وقع الشعر في الغموض. أما أبو نواس فيفصل بين الواقعي والخيالي، ولا

يخلط بينهما كما فعل الخليع؛ فعندما يقول: "اذا عب فيها شارب القوم" فانه يضع أمام السامع الصورة الحسية، والدليل إلى عالم الخيال. وفعل "خلته" هنا يدعم "اذا" السابقة، بل هو أساسي للنقلة من الواقع إلى الحلم، فهو يقبل بدلاً من يعب؛ وعب كانت أساس الواقع وبها يمكن الاستغناء عن شارب القوم، أو عن "فيها"؛ كما ان يقبل أساسية لعالم الخيال. وهكذا نلاحظ تقابلاً واضحا بين عالمين، وبين كلمتين فعلين، وكذا بين الظلمة في "داج من الليل" و "الكوكب" المضيء. ولعل الكوكب لم يكن بمثل هذا السطوع لو لم يقارنه ابو نواس بالظلمة. وهو يفصل بين العالمين كما فعل ابن الرومي ايضاً. وابن الرومي يزيد في الفصل بينهما، فيخصص لكل عالم بيتا منفرداً. بفعل "ابصرته" يؤكد العالم المحسوس فهو يراه رؤيا العين، والكلمات الوصفية التالية عبارة عن صورة من الواقع المرئي، بالرغم من استخدام ابن الرومي لكلمات ذات رنين موسيقي لفظي وذلك بتكرار حرفي الميم والنون، فالنون تتكرر ست مرات (مع التنوين)، والميم أربع مرات. وهذا التكرار شبيه بدندنة صوت معين على آلة موسيقية. وبذلك أعطى الصورة الحسية نغماً غير مألوف في عالم الواقع؛ وهو عرضي غير أساسي في مجال النثر.

وفي مجال استخدام الكلمات نشير الي فعلي الشرب التي استخدمها الشعراء، فالخليع قال "يكرع"، وأبو نواس" عب"، وهما فعلان حسيان ويدلان على مبالغة في الشرب؛ واكتفى الخليع بالشرب الواقعي، بينما زاد ابو نواس فعلاً خيالياً وهو "يقبل" وهذا ما قنع به ابن الرومي.

فالصياغة لا تشمل تكوين الجملة فقط، بل تتعدى ذلك إلى انتقاء الكلمات، وترتيبها، بما يخدم الفكرة والتكوين الشعري.

تجدر الاشارة للمدرسة الشعرية في تلك الحقبة من الزمن، ومنها نستدل على اهتمامات الشعراء والمواضيع التي يطرقونها، والاستخدامات اللفظية واللغوية المتفشية بينهم. وبالتأكيد، لن نستطيع الوصول الي حدود مدرسة العصر الذهبي العباسي من

الأبيات قيد النظر في هذا الفصل، الا أنه بالامكان الوصول إلى الروابط التي تربط هذه الأبيات ببعضها كجزء من منظور عام للعصر الذي قيلت فيه.

فمن ناحية الموضوع، نرى اهتماماً بالشراب واحتساء الخمر؛ ولكن لا يعطي الشعراء انطباعاً سوقياً أو حتى اعتيادياً للخمرة والشرب، بل يرتقيا بالشرب، والشارب والخمرة، إلى آفاق علوية فيها جزء من التصوف والتعالي عن اللذة الارضية العابرة، إلى تأكيد تجربة جمالية فيها حس مرهف، وخيال شطوح.

ومن الملاحظ ان هناك كلمات وتعابير تتردد في الأبيات، وبالقاء نظرة على القائمة السابقة من الكلمات وما يقابلها عند كل منهم، نلاحظ مدى التشابه. ومن الأبيات ندرك الطريقة المفضلة في الوصول الي التشويق والصياغة، وهي الفصل والتقابل بين عالم الواقع وعالم الحلم أو الخيال؛ وكذلك فرز درجات النور في الصورة والمقابلة بينها لاستخراج اكبر قدر من الاثارة، ويلعب علم الفلك دوراً في تكوين هذه الصور، وهو علم ازدهر في ذلك العصر.

## الشـــــكل

يتكون الشعر العربي التقليدي من أشطر، أو من أبيات. فهناك أراجيز تتكون من عدة أشطر، والشطر فيها وحدة قياسية. ولكن أغلب الشعر العربي يتخذ البيت وحدة للقياس؛ والبيت يتكون في الغالب من شطرين متساويين وزنياً. ولكن هناك من الأبيات ما يختلف وزن الشطر الأول فيها عن الشطر الثاني. هذا من ناحية الوزن. ولكن هناك اختلافا آخر يتأتى من أختلاف المعنى بين الأشطر أو الابيات، أو بين مغزى مجموعة من الأشطر أو من الأبيات.

لنأخذ معلقة امرىء القيس مثلاً، فان الهيكل الوزني يتكون من ترداد وزن الشطرة مرتين في البيت الواحد: ويتكرر وزن البيت لكل أبيات القصيدة دون تغيير.

وعليه يكون وزن الشطرة (T)، ووزن البيت (T-T) وعليه يستمر الوزن لنهاية القصيدة. ولكن الشكل الذي يعتمد المعنى، فأكثر ثراء. فهو يبدأ بمقطع يتكون من ستة أبيات في وصف المنازل ثم يتبعها بالغزل في أبيات عددها سبعة وثلاثين بيتا. وينتقل بعد ذلك لوصف حالة المهموم، بسبب البعد عن الأحبة من ناحية، وعن تقصير حظه في الملك، وذلك في ثمانية أبيات. ويصف الفرس في عشرة أبيات، والصيد بسبعة، لينتهي بوصف المطر باثنتي عشر بيتاً.

وهكذا يمكن تحليل الكثير من القصائد العربية؛ ومن المثير ان نذكر ان الشعر العربي مر بعصور أدبية متعددة ظهرت خلالها أنماط من الأشكال الشعرية المتنوعة، ومثال ذلك الموشح، والزجل، والموال، وجملة من الأشعار الغنائية التي اندمج فيها الشكل الشعري بالشكل الغنائي.

ولقد لعبت القافية دوراً ذا قيمة في الشعر العربي وميزته عن غيره من أشعار الأمم الأخرى؛ وهي كما سبق وذكرنا كانت تشير إلى النهاية الوزنية التي دعوناها "القفلة" كتعبير موسيقي. ولقد فطن الشعراء/المغنون الشعبيون لما للقفلة من قدرة على كسب انتباه المتلقي وتشويقه، فأصبحت جزءاً من شكل شعري/غنائي، كما هو الحال في الموال التالي:

خيّال باب النّصر ما يختفي خيّالهـــــا
تشهد لك الخيل يا راعي الناموس خيالها
قرنوبة الخيل ما ضَنَت غير خيّالهـــــا
بيض المحاسن حلوّ شعور الخبـــــا
والحور من أجلهن كشفوا استار الخبـــا
ما لاقت العين فالبحر لَجاها والخِبـــا
حمامةِ الباز ما شدّها غير خيّالهـــــا

ولقد اختلفت معاني القوافي من شطر لآخر، بالرغم من توافق لفظها. وتأتي معاني القوافي حسب ترتيبها في الأبيات كما يلي: ظلها، بطلها، راكبها، الخيبة (الخابية)، الخافية، (ملجأوها) مخبؤها، أخا لها (صنوا لها).

وهنا نلاحظ ان الشاعر أضاف للشكل عنصراً سمعياً متكررا، ولكن الرتابة الناشئة عن التكرار تنتفي بسبب تغير المعنى، وتصبح بعكس ذلك عنصرا مشوقاً؛ فالسامع يتوق ويتشوق لسماع المعنى المتجدد مع نهاية كل بيت. وتجدر الاشارة إلى قدرة المغنّي/الشاعر في أداء هذا النوع من الغناء بحيث يعدل اللفظ ليقربه للمعنى، وأن يغير بالقفلات الموسيقية بما يتناسب واختلاف المعنى.

بالرغم من ثبوت الوزن في القصائد العربية التقليدية، الا ان الفاعلية الابداعية لم تثبت؛ فالوزن الصارم أوقد القدرة على التلاؤم، كما تلاءم البدوي مع الصحراء، فالشاعر ينتقي الكَلِمَ المناسب، ويقدم ويؤخر، حتى يستقيم له الوزن والمعنى. وقد أضاف البعض أوزانا جديدة كما سبق وأسلفنا. وفي أبيات الخليع، وأبي نواس، وابن الرومي، يتجلى التلاؤم بين الوزن والمعنى بوضوح؛ واذا اضفنا بيت ابن الفارض، وما نظمنا، على هيأتها، لأصبحت لدينا ثروة من الأمثلة على الصياغة في وزن معين، وعلى ما يطرأ في حال اختلاف الوزن. وها هي الأبيات جميعها:

| | |
|---|---|
| ١- كأنما نصب كأسه قمر | يكرع في بعض أنجم الفلك |
| ٢- اذا عب فيها شارب القوم خلته | يقبل في داج من الليل كوكبا |
| ٣- أبصرته والكأس بين فم | منه وبين أنامل خمس |
| وكأنها وكأن شاربها | قمر يقبل عارض الشمس |
| ٤- لها البدر كأس وهي شمس يديرها | هلال وكم يبدو اذا مزجت نجم |
| ٥- كأنه قمر يكرع في أنجم | |
| ٦- فلك وشعت بالغواية نصبه | فكأنما يكرع نجم في قمر |
| ٧- كالفلك الكأس قد شعت غوى نصبه | كأنما نجمة تكرع في القمرِ |

وأكثر ما يوضح فعل الوزن، مقارنة بيت الخليع مع الأبيات التي نظمناها، وقصدنا أن نحافظ قدر الامكان على الألفاظ التي استخدمها الخليع في بيته. ففي رقم (٥) اقتصدنا في الكلمات واستوفينا المعنى، ولم يحدث اخلال بالصورة المرئية أو الخيالية. وفي رقم (١) لاحظنا تراجع التشويق بتتابع "بعض أنجم الفلك، فأملنا أن نحصل على تركيب يفضله، فأخذ الكأس صورة الفلك، والشارب صورة النجم، والخمرة صورة القمر في رقم (٦). وهكذا اختلف التركيب من حيث المضمون، بالرغم من المحافظة على نفس الكلمات؛ أما الشكل فقد اختلف بصورة واضحة. فلأجل الوزن، اضطررنا لاضافة جملة "شعت بالغواية"، التي غيرت في المعنى، وفي الصورة التي ارادها الخليع فعلاً. وفي (٧) اعدنا وجود الكأس للبيت حتى يتزن، وقدمنا النجمة عن الفعل "يكرع" لنفس السبب. فوزن البسيط يحتاج إلى مقاطع لفظية اكثر من الكامل، وان مواقع المتحركات (المقاطع القصيرة) والممدودات تختلف من بحر لآخر. واذا قارنا بين (٥) و (٧) وهما من البسيط لرأينا من تكثيف المعنى في (٥) والاستطراد في (٧) عجبا، ولكنه يوافق جمع البيت في شطر واحد في (٥).

فالوزن أدى بطريقة أو بأخرى إلى الاحتيال على اللغة، واستنباط خفاياها التركيبية، فزادها بذلك غنى. ونستطيع القول بأن الشكل ليس يشمل الهيكل العام للقصيدة وأجزائه التركيبية وحسب، بل يتعداه إلى المعاني التي تتشكل منها القصيدة وتسلسلها. وهذا فالصنفان قد يندمجا، حين يتغير الموضوع مع الوزن، أو أحياناً مع القافية كما في الموشح وبعض الأغاني؛ وقد يختلفا كما هو الحال في أكثر الشعر العربي التقليدي (العمودي).

# الفصل الثامن

# رؤيا في مستقبل الشعر العربي

لقد عرضنا في الفصل الخامس البحور التي نقدّر أنها عرفت في العصر الجاهلي، ولقد كنا تبينا قبل ذلك الأسس التي بنى عليها العرب أوزان أشعارهم وخبرنا بساطة هذه الأسس، واتفاق اللفظ فيها مع المدة الزمنية. والبحور على ما فيها من التنوع والغنى، تعتمد هذه الأسس ولا تحيد عنها. ومما لا شك فيه أن تعقيدات وزنية طرأت بعد ظهور الاسلام واتصال العرب بغيرهم من شعوب الأرض؛ وهذه التغيرات حَرِيّة بالدراسة المستفيضة والدقيقة، حتى يتسنى لنا متابعة التطور الوزني للشعر العربي عبر عصوره المختلفة.

ولقد طلعت علينا في العصر الحاضر أفكار حديثة تتناول الوزن الشعري بالنقد والتحليل، ومنها ما ساير أفكار الخليل بن أحمد، ومنها ما ناوأه وتعرض له. وأتى آخرون برؤيا جديدة للوزن الشعري، ولقد قدمنا بعضاً منها في المقدمة، وحيثما كان برأينا مفيداً. كما أدلينا برأينا في حينه بها.

ولقد قمنا بتجربة على عدة نصوص نثرية وقطعناها تقطيع الشعر (انظر الفصل الأول) و وصلنا للنتائج المبينة في ذيلها. ولقد قمنا بتجربة مماثلة في بحث سابق (حمام، مجلة القاهرة، علاقة الشر بالغناء)، وكان النص الأول للزبراء (القاهرة، ج١، ص١٢٥)، والنص الثاني للمعري (المعري رسالة الغفران، ص ١١٨) فوجدت في قول الزبراء ما يلي:

- ان عدد المتحركات = ٢٢
- ان عدد الممدودات = ٥٩
- توالي خمسة ممدودات (-----) وعددها ٤
- توالي أربعة ممدوات (----) وعددها ٣
- توالي ثلاثة ممدوات (---) وعددها ٣
- توالي ممدودين (--) وعددها ٤
- توالي متحركين (ب ب) وعددها ٤
- وجود متحرك بين ممدودين وعددها ٧
- وجود متحرك في بداية الجملة وعددها ٣
- عدد المتحركات المفردة ١٠

ووجدت في قول المعري ما يلي:

- ان عدد المتحركات = ١٨٢
- ان عدد الممدودات = ٢٣٤
- توالي خمسة ممدودات (-----) وعددها ٥
- توالي أربعة ممدودات (----) وعددها ٤
- توالي ثلاثة ممدودات (---) وعددها ١١
- توالي ممدودين (--) وعددها ٣١
- توالي ممدود ومتحرك مشبع ( -- ) وعددها ١١
- توالي أربعة متحركات (ب ب ب ب) وعددها ٣
- توالي ثلاثة متحركات (ب ب ب) وعددها ١٤
- توالي متحركين في بداية الجملة(ب ب) وعددها ٧
- توالي متحركين بين ممدودين (ب ب) وعددها ٢١
- توالي متحرك واحد بين ممدودين وعددها ٥٣
- عدد المتحركات المفردة في بداية الجملة وعددها ٢١

نسجل هنا ما نستنتجه من التجربتين:

**الممدودات:**

ان عدد الممدودات بالتجربتين أكبر من عدد المتحركات (المقصورات) بشكل ملحوظ.

- توالي خمسة ممدودات فأكثر، يرد في النثر بكمية ضئيلة.
- اذا أخذنا بعين الاعتبار توالي الخمسة ممدودات، نجد أن نسبة ورود أربعة ممدودات تصبح نسبة قابلة للاستعمال تشكيلياً (شعرياً).
- اذا أخذنا بعين الاعتبار توالي الأربعة والخمسة ممدودات، تكون نسبة الثلاثة ممدودات كبيرة.
- آمّا توالي ممدودين فكثير الورود.
- كذلك يرد ممدود واحد بين متحركين بكثرة.

**المتحركات:**

- عدد المتحركات أقل بشكل ملحوظ من الممدودات.
- ورود أربعة متحركات قليل جدا، ولكنه ممكن الحدوث. ولا يتوالى ما هو أكثر من أربعة متحركات أبداً.
- توالي ثلاثة متحركات يعتبر ضئيلاً أيضاً، ولكن اذا أضفنا له عدد الأربعة متحركات المتوالية، فتصبح نسبة وجوده مقبولة، ويمكن التشكيل بها.
- أما نسبة توالي متحركين فكبيرة، ولا يواجه استخدامها في الشعر أيّ عقبة.
- كذلك يرد متحرك واحد بكثرة.

هذه هي الامكانات التي توفرها اللغة العربية للشعر. فهل استخدمها الشعراء؟ وماذا لو أردنا ادراج ما لم تستخدمه العرب من الامكانات في صناعة الشعر؟

**استخدامات العرب المقطعية في الشعر:**

١- يحتمل توالي أربعة ممدودات في القفلات فقط، ومثال ذلك (م. ١آ-ب) وكذلك عدد وافر من روايات عبيد بن الأبرص. كما يمكن أن تتوالى في بحر الخبب.

٢- تتوالى ثلاثة ممدودات بكثرة في الشعر العربي.

٣- أما وجود ممدودين أو ممدود واحد بين متحركين فوافر.

٤- لا يرد توالي أربعة متحركات مطلقاً. واذا وردت فيشبع المتحرك الذي يقع في موقع المد.

٥- ينطبق ما قيل في توالي الأربعة متحركات على الثلاثة متحركات المتوالية.

٦- يتوالى متحركان بصورة وافرة، ولا تحفّظ فيه.

٧- يأتي متحرك واحد بين ممدودين بوفرة.

هذا وقد رأينا أن البحور القديمة (التقليدية) تستخدم الصيغ التالية، أو تنوعاتها التالية:

١- الصيغة الأساس (♩. ♪)، التي قد تأتي (♪. 𝄾 ♪) فقط.

٢- الصيغة الثانية (♩ ♩)، والتي قد تأتي في كل البحور (♩. ♪)، الا في بحر الوافر، والكامل، والخبب فتأتي (♩ ♪ ♪).

٣- ترد صيغة الوزن الثلاثي (♩. ♪ ♩)، وهي تجمع الصيغة الأساس مع سوداء (♩) واحدة، أي ممدود واحد. وقد ترد هكذا (♪. 𝄾 ♪ ♩) وهذا التغير لا يخرج عما يحدث للصيغة الأساس.

ولقد بينا في الفصل الرابع دوافع الاشباع والتحريك، ومواقعهما في الشعر العربي. نجد مما مضى أن العرب لم تستنفذ الامكانات المتوفرة لها في صناعة الشعر. فلقد كان استخدام المتحركات الثلاثة مشروطاً، وكذلك الأربعة متحركات؛ وذلك لوجوب

مد المتحرك الواقع في موقع المدّ. وهذا يعني واقعياً بأنه سمح لمتحركين فقط أن يتواليا. فلماذا لم تسمح العرب باستخدام توالي ما هو أكثر؟

ولعل السبب يكمن في الامكانات التي توفرها اللغة العربية. ولقد لاحظنا أن توالي أربعة متحركات قليل جدا في النثر، ولذلك فان استخدامه في وزن متكرر من أول القصيدة لآخرها سيربك الشاعر، وسيشغله توفير أربعة متحركات لكل بيت عن المعنى والصورة والتركيب اللغوي الجزل والمتين ولسوف يأتي الشعر متكلفاً، الا اذا وُجِد سبيل ينظم مثل هذا الاستحداث. أما توالي ثلاثة متحركات فأكثر ورودا في النثر، وكان بالامكان استخدامه في الشعر، فلماذا لم يستخدم؟. ونعتقد أنه بالاضافة الى قلة ورودها النسبي، فان أسلوب التلقين الذي كان معمولا به في الجاهلية يقتضي تقنين العناصر التي يتكون الوزن منها، حتى لا يفقد الشاعر السيطرة على الوزن والبنية الشعرية.

وأما نسبة توالي ثلاثة و أربعة متحركات الى التمحركين في الأمثلة النثرية المقطعه فهي كما يلي:

| | أربعة متحركات | ثلاثة متحركات |
|---|---|---|
| ١- قول الزبراء | ∴ / ٧ | ∴ / ٧ |
| ٢- قول المعري | ٣ / ٤٥ | ١٧ / ٤٥ |
| ٣- قول قس بن ساعدة | ٣ / ٢٠ | ٥ / ٢٠ |
| ٤- قول ابن خلدون | ١ / ٢٦ | ٩ / ٢٦ |

في النسبة أعلاه تم جمع عدد المرات التي يتوالى فيها ثلاثة متحركات الى عدد الأربعة متحركات؛ وعدد المتحركين الى الثلاثة والأربعة معا. وهكذا نرى أن نسبة الثلاثة متحركات الى الاثنين في أحسن الحالات (قول المعري، أو ابن خلدون) لا تزيد عن الثلث الا قليلا. أما في النثر الجاهلي فالنسبة أقل من ذلك بشكل ملحوظ. ونعتقد بأن المشكلة الرئيسة هي في استخدام المتحركات وليس في الممدودات، لأن عددها في النثر أكبر من المتحركات أصلا؛ وان هناك تواليات منها قد تبلغ السبعة في بعض الحالات وكان بالامكان نظم الشعر بها دون المتحركات (م ١٢، م ٣١). والممدودات تعتبر مرتكزات للشعر وللوزن، وبعضها يحمل النبر كما أسلفنا. والمدود أكثر استقرار من المتحرك، ولذلك أمكن الاستقرار في القفلة عليه وليس على متحرك. ولقد سمح لأربعة ممدودات بالتوالي في القفلة (انظر م ٥١، م ٦٧جـ) ومثال ذلك ما يرد من قفلات في السريع وفي مجزوء البسيط (م ٨٣-٨٥، ومجمهرة عبيد بن الأبرص).

### الثلاثية التكونية للشعر العربي

ويظهر من ما توصلنا اليه في هذا الكتاب، أن العرب اقتصرت الصيغ الايقاعية المستخدمة في الشعر على ثلاثة فقط وكنا أشرنا اليها في بداية هذا الفصل. فنحن اذن بصدد ثلاثية؛ واذا أتاحت ثنائية كمال أبو ديب وفرة بالغة من الامكانات الوزنية، فان الثلاثية تتيح أضعاف هذه الفرص للتشكيل الشعري (أبو ديب، ١٩٧٤. ص ١٣٣-١٥٣). ولقد استخدم العرب منذ العصر الجاهلي هذه الامكانات، فظهرت بحور بسيطة ومركبة، ولكن امكانات هذه الثلاثية لم تستنفذ؛ أو في الواقع لم يستنفذ الا جزء يسير منها. ولقد لاحظ الخليل ذلك من خلال دوائره وبذلك ظهر مفهوم "البحور المهمله". ولكن دوائر الخليل نفسها لا تشكل الا جزءا من الدوائر الممكنة فعلا.

لقد اقتصر العرب استخدام الثلاثية ($\frac{2}{4}$، $\frac{3}{4}$، $\frac{4}{4}$) التي سنعطيها الرموز (آ، ب، جـ) على بعض الاوجه التالية:

١- مضاعفة أحد هذه المقايس فقط لمرتين، أو لعدد من المرات لا يتجاوز الأربعة مرات في الشطرة، أو ثمانية للبيت.

٢- جمع مقياسين في وزن مركب، وهذا الوزن قد يكرر عددا من المرات. وبذلك تنشأ الاحتمالات التالية: (آ-ب، آ-جـ، ب-آ، ب-جـ، جـ-آ، جـ-ب)

٣- جمع مقياسين من نفس النوع مع مقياس آخر. وبذلك تنشأ الاحتمالات التالية: (آ-آ-ب، آ-آ-جـ، آ-ب-آ، آ-جـ-آ، ب-آ-آ، جـ-آ-آ)، ويمثل عددها عند مضاعفة (ب) أو (جـ).

٤- جمع ثلاثة مقاييس مختلفة (آ-ب-جـ)، وبذلك تنشأ الاحتمالات التالية: (آ-ب-جـ، جـ-آ-ب، ب-جـ-آ، آ-جـ-ب، ب-آ-جـ، جـ-ب-آ).

٥- جمع ثلاثة مقاييس يتكرر أحدها فقط، وبذلك تنشأ الاحتمالات التالية: آ-آ-ب-جـ، جـ-آ-آ-ب، ب-جـ-آ-آ، آ-ب-جـ-آ، آ-جـ-ب-آ، آ-آ-جـ-ب، ب-آ-آ-جـ، جـ-ب-آ-آ، آ-ب-آ-جـ، جـ-آ-ب-آ، آ-جـ-آ-ب، ب-آ-جـ-آ. ونحصل على مثل عددها فيما لو ضاعفنا كلا من (ب) أو (جـ).

هذه كانت بعض التشكيلات التي انتقى العرب بعضها في القريض. ولكن العرب لم تكتف بوضع المقياس الأصلي، أي المبتدئة بأول الخانة (الحقل) المنبور، بل أتاحت فرصا أكبر للشاعر بأن مكنته من ابتداء الوزن من أجزاء المقياس التي لا يقع عليها نبر. فهناك احتماليين للمقياس الثنائي وهما: ( $\frac{2}{4}$ ♩. ♪ )، ( $\frac{2}{4}$ ♪ | ♩. )؛ واحتماليين للمقياس الثلاثي وهما: ( $\frac{3}{4}$ ♩. ♪ ♩ )، ( ♪ ♩ | $\frac{3}{4}$ ♩. )؛ وثلاثة احتمالات للمقياس الرباعي وهي: ( $\frac{4}{4}$ ♩. ♪ ♩ ♩ )، ( ♪ ♩ ♩ | $\frac{4}{4}$ ♩. )، ( ♩ | $\frac{4}{4}$ ♩. ♪ ♩ ).

وأضافت العرب للشاعر خيارا ايقاعيا آخر باعطائه امكانية تحويل السوداء التي تقع على ثانية الوزن الثنائي الخالية من النبر، وكذلك رباعية الوزن الرباعي الخالية أيضاً من النبر الى ذاتي السن (أي تحويل هذا المقطع الممدود الى متحركين (♩ = ♪ ♪ )، ولكنهم تحاشوا استخدامها في المقياس الثلاثي،لأسباب تمّ التنويه بها سابقا (الفصل الرابع)، وبذلك أضافوا احتمالين آخرين للمقياس الثنائي( 2/4 ♩ ♪♪)،

(♪ ♪ | 2/4 ♩ ♩)، وآخرين للمقياس الرباعي وهما:

(♪ ♩ ♪♪ | 4/4 ♩·)، (♪ ♪ | 4/4 ♩· ♪ ♩).

فهل استنفذت العرب جميع الامكانات المتاحة لها وزنيا ؟

## رؤية مستقبلية:

لقد استخدمت العرب بعضا من الامكانات التي وردت أعلاه، ولكنها لم تستخدمها كلها. كما أن امكانات التشكيل بمعطيات العربية لم تستنفذ بعد. اذ يمكن مثلا، وذلك ضمن حدود جمع ما لا يزيد على أربعة مقايس في الوزن، تكرار أحد المقايس ثلاثة مرات وجمع مقياس آخر لها (آ-آ-آ- ب)، ومنها نستخرج أربعة تشكيلات. ومن هذا المنطلق يمكن الحصول على تشكيلات شعرية لا تحصى، ومع ذلك تبقي على العلاقة المتواصلة مع الشعر القديم الأصيل. ولكن هناك بعض المعطيات التي توفرها اللغة العربية للشعر ولم يتطرق الشعراء لها ولاستخدامها في قصائدهم.

أ- لم تجمع العرب بين تنوعيّ السوداء على ثانية الصيغة (♩ ♩ ) كأن نصنع وزنا بالشكل التالي المشابه لوزن الطويل؛ وفي هذا الوزن نجد أن رابعة الحقل الرباعي الأول تنقلب الى (♪ ♪) ذاتي السنّ، بينما في الحقل الأخير تنقلب الرابعة الى (♪) كما هو معهود في الطويل الأصلي.

م٨٦-

وفي مثل هذا الوزن يجدر الالتزام بموضع وطريقة الابدال، حتى يشعر المستمع بانتظام الوزن. ويحظر في هذا الوزن توالي ثلاثة أو أربعة متحركات تبعا لقوانين الشعر العربي المعمول بها حتى الآن. فاذا اعتمد الشعراء مثل هذه الأنظمة والتشكيلات الوزنية، فان عهدا جديدا من النظم الشعري سيطل علينا بحلّة بهيّه.

ولا ينبغي لنا أن نغفل ما ينبثق عن الوزن الشعري من بحور، فيما اذا بدأ الوزن من بداية احد الحقلين ( $\frac{3}{4}$ ، $\frac{4}{4}$ )، أو من أجزاء أخرى منهما، كما يتضح ذلك بالأمثلة أدناه المستقاة من الوزن السابق الذكر(م٨٦):

م٨٧أ-

ب-

جـ-

د-

ونحن نعتمد في إدراج هذه الأوزان على حكمة شعرائنا اليوم، ولاعتقادنا أن بمقدورهم التعامل مع التعقيدات الوزنية التي يكن للشعر العربي عهدا بها سابقا. وذلك لما أتيح لهم من اطلاع، وعلم، وثقافة، وتوفر الكتابة والتقنيات الحديثة، ومخترعات العصر (كالكومبيوتر مثلا).

ب- لم تستخدم العرب أوزانا يدخل في تكوينها أو تتكون من ثلاث سوداوات، أي ممدودات، متساوية. فلقد عرفت العرب وزني المتقارب والمتدارك، كما دخل المقياس الثلاثي في أوزان مركبة كما سبق و رأينا في الفصل الخامس.

ولكن ما نقترحه، وزن يتكون من ثلاث سوداوات متساوية ($\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩)، ويمكن في هذا البحر أن تنقلب ثالثة المقياس الى ذاتي السنّ، أي الى متحركين.

ولقد نظمت على ذلك مثلا، وما أنا بشاعر، وهو التالي:

هُوَ طفلٌ يَتَبْخَترْ
هُوَ نارٌ تَتَفَجَّرْ
بيَدِ مؤمنةٍ يقذف صخرا يَتَجَمّرْ
وعلا رأسَهُ غصن
يتباهى بِهِ أخْضرْ
فبصخرٍ وبغصنٍ
مَلَكَ الكونَ وأَكْثَرْ

ونجدر الاشارة الى أن هذا الوزن قد يلتبس مع الرّمل، وفي حالة الرمل ينبغي أن تبدأ احدى الخانات، على الأقل، بسوداء منقوطة وذات سنّ (♩. ♪)، فيصبح الوزن بذلك رباعيا. وفيما يلي يتضح الفرق بينهما:

م ١٨٨- ♪ ♪ | $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♪ ♪ | ♩ ♩ ♪ ♪ | ♩ ♩ ♪ ♪ | ♩ ♩

ب- $\frac{4}{4}$ ♩. ♪ ♪ ♩ ♩ | ♩. ♪ ♪ ♩ ♩ | ♩. ♪ ♪ ♩ ♩ | ♩. ♪ ♪ ♩ ♩

جـ- السماح بتوالي ثلاثة متحركات، قد يؤدي الى اغناء التشكيل الشعري العربي. ولقد لاحظنا أن اللغة العربية توفر مثل هذه الامكانية للشعر. ونعتقد أن بالامكان استخدام ذلك ضمن شروط تمنعُ الالتباس بين البحور والخلط بينها. ونرى أن المقياس الثلاثي أنسب المقاييس لمثل هذه البدعة لأنه يبدأ بالصيغة الأساس ($\frac{3}{4}$) التي تنتهي بمتحرك، ويتبعها سوداء لا يقع عليهما نبرٌ ويمكن لذلك تحويلها الى اثنتين من ذات السن، لأن المتحركات تقع على الأمكنة الخالية من النبر الا اذا كانت بديلة للسوداء المنقوطة في بداية الحقل.

وبهذا الابدال المطروح هنا، نحصل على الصيغة الوزنية التالية:
($\frac{3}{4}$). ونقترح من الشروط، اتباع هذه الصيغة بممدود.

ان توالي ثلاثة متحركات لا يمكن في المقياس الثنائي، وهو غير مستحبٌ في المقياس الرباعي، لأن التوالي سيحصل بحدوث استبدالين متتالين (زحافين متتاليين)، وهذا ما لم يوافق الشاعرية العربية كما رأينا، لا بل استقبحته العرب. وفيما يلي نرسم الشكل الرباعي حيث تتوالى ثلاثة متحركات ($\frac{4}{4}$).
من هذه المنطلقات الثلاثة الواردة أعلاه يمكن زيادة المعطيات للشعر والشعراء وهي معطيات توفرها اللغة العربية لهم.

د- لقد سبق ورأينا أن بداية وزن السريع تقع على ثالثة المقياس الثلاثي، ولقد شرحنا في حينه ما ينعكس على القافية بسبب هذه البداية. فلقد امتد المقطع النهائي ليستوعب السوداء المنقوطة وذات السنّ معا. وبما أن ثالثة المقياس الثلاثي تقع على الموقع الخالي من النبر، فان استخدامها لبداية الوزن محتمل على أن ينتهي الوزن بممدود يستوعب السوداء المنقوطة وذات السن، أو ما يساوي سوادايين أي البيضاء (=). ولقد استفاد بعض الشعراء الجاهلين من هذه الخاصّية، فابتدأو، بعض البحور التي تبدأ بذات السن ثم سوداء تمهيديتين () بالسواداء فقط وأهملت ذات

السن لتُضمّ الى السوداء المنقوطة في النهاية. ومثال ذلك (ابن عبد ربه، ج ٥، ص ٤٧٧):

شاقتك أحداج سُليمى بعاقل　　　فعيناك للبين يجودان بالدمع

م ٨٩- م | 4/4 م. مم م | 3/4 م. م م م | 4/4 م. م م. م | 3/4 م.

م م | 4/4 م. مم م | 3/4 م. م م م | 4/4 م. م م م | 3/4 م

فإذا حدث الخرم (وهو ما يطلق على مثل هذا التصرّف) في بداية القصيدة ولم يحدث أيضاً في بداية البيت الثاني فيمكن استبدال النقص بسكته تساوي ذات السن في بداية البيت الأول (م | 4/4 م. م م م | 3/4 م.) بينما تساير النهاية قفلة الطويل دون اطاله. ومثل هذا الحل لا ينفي وجود الشكل الوارد في (م ٨٩). وفي الحالتين نحافظ على القيم الزمنية للوزن صحيحة. ومن هذا المنطلق يمكن الاستفادة من مثل هذا التصرف في تشكيل بحور (أوزان) جديدة كأن نحوّل جميع البحور التي تبدأ بمتحرك وممدود او ممدودين تمهيديين (م م م) الى بحور تبدأ بممدود فقط، كالمثل التالي:

م ٩٠- م م م | 4/4 م. م م م م | م. م م م | م

أو المثل التالي:

م ٩١- م م | 3/4 م. م م | 4/4 م. م م م | 3/4 م. م م | 4/4 م

مما سبق نلاحظ أن الاستفادة من امكانيات اللغة العربية ومعطياتها يمكن اغناء الشعر العربي بأوزان مبتكرة، وبنفس الوقت نحافظ على التواصل التاريخي مع الشعر العربي القديم، ومع عمل الخليل بن أحمد الفراهيدي العظيم.

## كلمة شكر

أقدم شكري لوزارة الثقافة والعاملين فيها ممثلين بوزير الثقافة وامينها العام لطباعة هذا الكتاب. كما أقدم شكري وامتناني لكل من الدكتور يوسف بكّار والدكتور عبد الواحد لؤلؤة لمراجعتهما لعدة أبحاث ضُمت لهذا الكتاب والفنان محمود طه لتصميم غلاف الكتاب. وأشكر مركز بيضون للكمبيوتر والعاملين فيه لبذل أقصى جهدهم لصف وإخراج الكتاب بأفضل ما يمكن. كما أقدم شكري لمن ساهم بجهد وغفلت عن ذكره.

**المراجـــع:**

- ابن الأبرص (عبيد)، **الديوان**، (تحقيق حسين نصار)، مكتبة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٧.
- ابن الأبرص (عبيد)، **الديوان**، (المقدمة بقلم كرم بستاني)، دار صادر، بيروت، ؟.
- ابن خرداذيه، اللهو والملاهي ملحق بكتاب **الملاهي وأسمائها** للمفضل بن سلمه، (تحقيق غطاس خشبه)، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٥.
- ابن خلدون، **المقدمة**، دار القلم، بيروت، ١٩٧٨.
- ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، تح احسان عباس، بيروت، دار صادر، ١٩٦٩.
- ابن رشيق، **العمدة**، (تح محمد محي الدين عبد الحميد)، بيروت، دار الجيل، ١٩٧٢.
- ابن سلمة، **الملاهي وأسمائها**، انظر: ابن خرداذبه.
- ابن قتيبه، **الشعر والشعراء**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨.
- ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٥.
- ابن النديم، **الفهرست**، (تح رضا تجدد)، طهران، ١٩٧١.
- أبو ديب (كمال)، **في البنية الايقاعية للشعر العربي**، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٤.
- أبو ديب (كمال)، **جدلية الخفاء والتجلي**، بيروت ، دار العلم للملايين، ١٩٨٤.
- أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٤.
- اده اليسوعي (الأب خليل)، "الايقاع في الشعر العربي **مجلة المشرق**، الأعداد ٢٠، ٢٢، ٢٣، بيروت، ١٩٠٠. أعيد نشرها في: **مجلة فصول**، المجلد ٦، العدد ٣، ١٩٨٦.

- الأرموي (صفي الدين عبد المؤمن)، **كتاب الأدوار**، (تح هاشم الرجب)، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.
- الرجب (هاشم)، انظر الأرموي.
- الأسد (ناصر الدين)، **القيان والغناء**، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠.
- الأصفهاني، **الأغاني**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١.
- إمرؤ القيس، **الديوان**، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣.
- أنيس (ابراهيم)، **موسيقى الشعر**، بيروت، ١٩٦٥.
- باقلاني (محمد بن الخطيب)، **اعجاز القرآن**، (تح أحمد صقر)، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٧١.
- بحيري (سعيد)، "ملاحظات حول مسألة الكم والنبر"، **مجلة فصول**، مجلد ٦، عدد ٣، ١٩٨٦.
- بستاني (كرم)، انظر: ابن الأبرص.
- البغدادي (عبد القادر)، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، بولاق، ١٢٩٩هـ.
- البكري (عادل)، **صفي الدين الأرموي**، وزارة الثقافة العراقية، بغداد، ١٩٧٨.
- بله نو (نغن)، **المبدأ الأساس للقصيدة العربية في الشكل الموسيقي لأغان شعبية سورية**، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٧٦.
- بهبيتي (نجيب محمد)، **المعلقات سيرة وتاريخا**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٢.
- تبريزي (الخطيب)، **شرح القصائد العشر**، (تح محمد عبد الحميد)، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ١٩٦٤.
- تبريزي (الخطيب)، **الوافي**، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٥.

- حسون (خليل بنيان)، **في الضرورات الشعرية**، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٣.
- حسن (زهيرمحمد)، **موازين الشعر العربي**، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد،؟.
- الحطيئه، **الديوان**، دار صادر، بيروت،١٩٨١م.
- الحلي (صفي الدين)، **العاطل الحالي والمرخص الغالي**، (تح حسين نصار، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.
- حمام (عبدالحميد)، "الموشح من وجهة نظر موسيقية"، **مجلة المهد**، عدد ٣/٤، دار المهد للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٤. اعيد نشره في **مجلة القاهرة**، الهيئة المصرية، عدد ٨١، ١٩٨٨.
- حمام (عبدالحميد)، "ويلي علوه"، غناء الشيخ الشامي في العصر الأموي، **ابحاث في التراث الشعبي**، سلسلة كتاب التراث الشعبي رقم ٢، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
- حمام (عبدالحميد)، "اصالة القوالب الغنائية البدوية"، **التراث الشعبي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العدد الفصلي الثالث، ١٩٨٨.
- حمام (عبدالحميد)، "علاقة الشعر بالغناء"، **مجلة القاهرة**، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، العدد ٨٣، ١٩٨٨.
- حمام (عبدالحميد)، "اسس وزن الشعر العربي"، مقبول للنشر في **مجلة آفاق عربية**، بغداد، ١٩٨٧. (لقد تم نشره في **مجلة القاهرة**، عدد ٩٦، ١٩٨٩).
- حمام (عبدالحميد)،" الأهمية الموسيقية للإشباع والتحريك في الشعر العربي" **ابحاث اليرموك**، سلسلة العلوم الإنسانية والإجتماعية، المجلد ٥، عدد ١، ١٩٨٩.

- حمام (عبدالحميد)، "**الموسيقى الأردنية**"، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة ويلز (آبراستويث)، ١٩٨٢. Jordanian Music, University College of Wales, Aberystwyth, 1982.
- حمام (عبدالحميد)، " أوزان العرب الشعرية"، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني**، عمان، عدد ٣٦، ١٩٨٩.
- حمام (عبدالحميد)، "في سبيل البحث عن الإيقاعات الجاهلية"، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت، الكويت، العدد ٣٥، مجلد ٩، ١٩٨٩.
- حمام (عبدالحميد)، "مجمهوة عبيد بن الأبرص في الميزان الشعري/الموسيقي"، **مجلة جامعة الملك سعود**، الرياض، المجلد الثالث، الآداب ٢، ١٩٩١.
- الحنفي (جلال)، **العروض**، وزارة الوقاف، بغداد، ١٩٨٥ (الطبعة الثانية).
- الخنساء، **الديوان**، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥.
- الذبياني (النابغة)، **الديوان**، دار صادر، بيروت، ؟.
- رجائي (فؤاد) والدرويش (نديم علي)، **من كنوزنا**، مطبعة الشرق، حلب، ١٩٥٥.
- الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، بيروت، دار صادر، ؟.
- سيبويه، **الكتاب**، (تح عبدالسلام هارون)، القاهرة، دار القلم، ١٩٦٦.
- السيد (ابراهيم محمد)، **الضرورة الشعرية**، دار الأندلس، ١٩٨١.
- شنقيطي (احمد بن الأمين)، **المعلقات العشر**، دار الكتب العلمية، بيروت، ؟.
- شيخ امين (بكري)، **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠.
- ضيف (شوقي)، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، طبعة ١٠، ١٩٦٠.

- عياد (شكري)، **موسيقى الشعر العربي**، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٨.
- عياشي (محمد)، **نظرية ايقاع الشعر العربي**، تونس، المطبعة العصرية، ١٩٧٦.
- غذامي (عبدالله)، **الصوت القديم الجديد**، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٨٧.
- غيارد (ستانيسلاس). Guyard(S.), **Theorie Nourelle de Metrique Arabe**, Paris, 1877.
- الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، (تح غطاس عبدالملك خشبة)، القاهرة،١٩٦٧.
- فارمر (هنري جورج)، **تاريخ الموسيقى العربية**، (ترجمة حسين نصار)، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٦.
- فايل (غوت هولد)، Weil (Gotthold),"Arod", **Encyclopedea of Islam.**
- فضل (صلاح)، **نظرية البنائية**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥.
- الفرنسيسي (الأب اغسطس فيكيني)، **فن انشاد الشعر العربي**، (ترجمة اسطفان الفرنسيسي، واسحق الحسيني)، مطبعة الآباء الفرنسيسيين، القدس، ١٩٤٥.
- القادري الرفاعي (الشيخ احمد بن عبدالرحمن)، **الدّر النقي في علم الموسيقى**، (تح الشيخ جلال الحنفي)، بغداد، ١٩٦٤.
- القالي (ابو علي)، **الأمالي**، دمشق، دار الحكمة،؟.
- الكاتب (محمد طارق)، **موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية**، البصرة، مطبعة مصلحة الموانيء، ١٩٧١.
- الكندي، "رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى"، صورة عنها في كتاب: **تاريخ الموسيقى الشرقية**، لسليم الحلو، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٧٥.

- محمد (السيد ابراهيم)، انظر السيد ابراهيم محمد.
- مستجير (احمد)، **في بحور الشعر**، مكتبة غريب، القاهرة،؟.
- مصطفى (محمود)، **اهدى سبيل الى علمي الخليل**، دار الكتب العلمية، بيروت،١٩٨٣.
- المعري (ابوالعلاء)، **رسالة الغفران**، (تح علي شلق)، بيروت، دار القلم، ١٩٧٥.
- النابلسي (الشيخ عبدالغني)، "إيضاح الدلالات"، **المورد**، مجلد ١٣، عدد ٤، ١٩٨٤.
- نصار (حسين)، انظر ابن الأبرص.
- الهاشمي (السيد احمد)، **جواهر الأدب في ادبيات وانشاء لغة العرب**، مؤسسة المعارف، بيروت،؟.




# قائمة الأمثلة الموسيقية

# قائمة بالأوزان الشعرية الموسيقية




# فهرس المحتويات

Ministry of Culture Publications

# MU'ÂRADATU AL-'ARÛD

A study of Arabian musical metrics according to arabian musical inheritance

*by*

*Dr. Abdel-Hamid Hamam*

The Hashemite Kingdom of Jordan. Amman 1991


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com